H. Daumier



VON ERICH KLOSSOWSKI

VERLAG R. PIPER u. Co.

MÜNCHEN UND LEIPZIG



Heinrich Schliemann.



ERICH KLOSSOWSKI

HONORÉ DAUMIER

ERICH KLOSSOWSKI

HONORÉ DAUMIER

MIT EINHUNDERTDREIUNDDREISSIG
ABBILDUNGEN
UND VIER LICHTDRUCKTAFELN



MÜNCHEN
R. PIPER & CO., VERLAG
1908

INHALT

HERRN DURAND RUEL, PARIS, DER FÜR DAS WERK VIELE PHOTOGRAPHIEN ZUR VERFÜGUNG STELLTE, SAGEN VERFASSER UND VERLAG IHREN VERBINDLICHSTEN DANK



Der Aufruhr (L'Emeute)

Leinwand 91 × 172 cm
Sammlung Henry Rouart, Paris.



EINLEITUNG

Dieses Buch hat sich die Aufgabe gesetzt, jener ganz grossen Vorstellung zu dienen, die unserer Generation der Name Daumier erweckt. Es möchte eine Verehrung fundamentieren helfen, die diesen Meister, oft mehr aus vagem Gefühl als auf Grund intimerer Kenntnis, mit einem Enthusiasmus feiert, der die grössten Vergleiche anzurufen nicht zurückschreckt.

Daumier ist jetzt fast dreissig Jahre tot, und diese Zeit über ist sein Ruhm in einem Masse gewachsen, wie selbst seine treuesten Anhänger nie geahnt hätten. Die Schätzung, die wir ihm heute zuteil werden lassen, wäre vor kurzem noch kaum verstanden, sicherlich masslos übertrieben befunden worden. In einzelnen Köpfen, bei den besten seiner Zeitgenossen, hatte wohl immer ein Empfinden für die Grösse des Mannes gelebt. Doch mehr als persönliche Ueberzeugung, mehr als Instinkt denn als Beweiskraft, die eine weitergehende nachhaltige Suggestion auszuüben vermochte. Wenn man ihn bewunderte, seine Bewunderung begründete, blieb dennoch ein Rest, der nicht ganz aufging, fand man eine Grösse, die mehr hinter dem Werk als in ihm selbst zu stecken schien.

Daumier war der Mann, der fünfzig Jahre Karikatur gemacht hatte, Karikatur höchsten Stiles, soziale, politische, menschliche Satire vom Schlage der Rabelais und Molière, immerhin etwas wie Eintagsarbeit. Er war etwas wie ein Journalist von Genie, Künstler in einem Genre, eine Spezialität, freilich ersten Ranges.

Jeder konnte nach Belieben in ihm finden, was ihm zunächst lag. Einem Michelet war er der geliebte Rebell, der seherische Philosoph, der mit einem Bilde enthüllte, was hundert Zeitungsartikel nicht auszudrücken vermochten. Baudelaire erkannte den Dichter, den Schöpfer einer neuen

göttlichen Komödie, der aus dem aktuellen Paris ein Poem von grotesker Erhabenheit gewann. Für die gesamte ältere Generation existierte eigentlich nur der Daumier des Charivari. Selbst Champfleury[1]), sein erster Biograph, der doch um Daumier den Maler wusste, er, der Rubens und Jordaens, Goya und Delacroix nannte, um die Sphäre anzudeuten, die der Karikaturist zu erreichen schien, lässt leichten Herzens alles beiseite, was seine Wertung entscheidend stützen konnte, um wieder nur den Griffel-Künstler, den geistvollen Beobachter, den Chronisten einer Epoche zu schildern.

Uns interessiert es nicht, an Daumiers Hand Leidenschaften zu beleben, die längst tot sind, Kulturentwicklungen zu verfolgen, die anderen Ortes ebensogut zu studieren wären. Wir leugnen den Meister der Lithographien nicht ab. Auch mit diesem Werk bliebe er noch immer als einer der grossen Zeichner der Kunstgeschichte bestehen. Aber wir lieben an diesen Blättern mehr das, was sie uns ahnen lassen, jenes grössere Werk, das sie zu versprechen scheinen und das wirklich existiert. Um unsere Begeisterung für Daumier zu verstehen, muss man den Maler kennen, den Schöpfer rembrandtischer Leinwände, jener zahllosen michelangelesken Croquis, jener grandiosen Aquarelle, Dinge, neben denen die vielbeklatschten Aktualitäten doch nur wie Bastarde neben den echten Kindern ihres Vaters erscheinen.

Nur verschwindend wenige von seinen Zeitgenossen haben diesen Meister begriffen, nur Künstler den Künstler. Er starb, ehe seine Stunde geschlagen hatte, und es bedurfte jener grossen ästhetischen Umwälzung, die noch während seiner letzten Jahre einsetzte, dass seine Sprache verständlich werden und Widerhall finden konnte. Erst als eine Kunst sich durchgesetzt hatte, die in der Konzentration ihre Bedeutung suchte, die den Impuls, den elementaren persönlichen Ausdruck dem Gegenständlichen, die das plastische Symbol dem stofflich Greifbaren gegenüberstellte, wurde auch für Daumier das Organ geschaffen, wie für Delacroix. Wie für die

[1]) Histoire de la Caricature Moderne par Champfleury, Paris, E. Dentu.

besten und unabhängigsten seiner Generation ein volleres Verständnis erst im Laufe dieser Entwicklung, im Zusammenhang mit dem Siege des Impressionismus möglich wurde, so erlebte auch Daumier, als letzter, seine Wiedergeburt erst nach seinem Tode. Er hat mit der neuen Kunst so viel und so wenig zu tun, als die anderen, aber er verdankt diese Wiedergeburt Augen, deren Kunstgefühl an Manet und Degas, und noch an Cézanne, Lautrec, van Gogh sich gebildet hatte.

Noch auf der Centennale von 1889 blieb Daumier, unter der Flut neuer Eindrücke, von der Mehrheit wenig beachtet. Aber die Kenner begannen sich zu rühren. 1888 war Arsène Alexandres treffliche Monographie[1]) erschienen, die auf jenen unbekannten Daumier, wenn auch zaghaft, hinwies. Der Kunsthandel begann seine Spekulation, man suchte Daumiers Witwe auf und bemächtigte sich der unbeachteten Schätze, die die Greisin barg. Auf einigen Versteigerungen älterer Daumier-Sammler (Geoffroy-Déchaume, Boulard, Doria) sah man für diese seltenen Dinge Summen zahlen, die dem armen grossen Toten manches Schaffensjahr eingebracht hätten. Endlich auf der retrospektiven Ausstellung von 1900 sah die Welt, wer Daumier war, er brachte unter den grossen Ueberraschungen den stärksten und nachhaltigsten Eindruck. Man beeilte sich, die Entdeckung zu sichern und die Vorführung seines gesamten œuvre 1901 in der école des beaux-arts hat die Kunstgeschichte um einen Schöpfer bereichert.

Diesem Meister sind die nachstehenden Blätter gewidmet. Der Karikaturist wird hier nur gestreift werden, ich halte es für überflüssig, eine Arbeit zu wiederholen, die vollauf geleistet ist und der nicht ein Jota hinzuzufügen wäre. Alexandres erwähntes Buch enthält alles nach dieser Hinsicht wesentliche und in aller wünschenswerten Ausführlichkeit. Neuerdings existiert auch ein vollständiger Katalog der Lithographien, den Herr Loys Delteil mit aller erdenklichen Sorgfalt und wissenschaftlichen Strenge zusammengestellt hat. Der Kulturpsychologe und der Sammler besitzen an diesen beiden Publikationen unübertreffliche Handhaben.

---

[1]) Honoré Daumier par Arsène Alexandre, Paris, 1888. Laurens.

Ueber den Maler ist in letzter Zeit einiges geschrieben worden. Muther fand in Deutschland zuerst auf einer Seite seines „Jahrhundert der französischen Malerei“[1]) treffende Worte, gleichzeitig Roger Marx in der entsprechenden französischen Publikation über die Centennale[2]). Zu nennen ist das reich illustrierte Sonderheft der „revue de l'art ancien et moderne“ anlässlich der Daumierausstellung[3]), auch die leider wenig wählerische Herbstnummer des Studio (1904), die sich in unbegreiflicher Verwirrung der Qualitätsbegriffe die Verkoppelung von Daumier mit Gavarni zuschulden kommen liess. Meier-Graefe hat endlich in seiner Entwicklungsgeschichte[4]) Daumier an jenen Platz gehoben, der ihm gebührt.

Es bleibt mir übrig, das Bild zu vervollständigen, mit allem verfügbaren Material den ganzen Umfang, die grosse Mannigfaltigkeit, die ungeheure Intensität von Daumiers Schaffen aufzurollen.

Eine äussere Vollständigkeit war unmöglich. Ein grosser Teil der Werke befindet sich an unzugänglichen Stellen, der Privatbesitz ist nicht weniger dem Wechsel unterworfen als der Handel, manches ist verschollen.

Dafür, glaube ich, fehlt keine wichtige Seite und mehreres ist zutage gefördert oder zusammengestellt worden, das bisher unbeachtete Tendenzen dieses Schaffens in ein neues Licht zu setzen geeignet sein mag.

„C'est en tremblant, que j'ai écrit cette étude“! Dieser Satz, mit dem Clément sein schönes Géricaultbuch begann, drückt meine Empfindungen aus, wenn ich bedenke, wie wenig ich von dem ungeheuer komplizierten Problem Daumier in Begriffe zu kleiden vermocht habe.

Aber mein Zweck ist im wesentlichen erreicht, wenn es gelang, Daumiers Schöpfung fasslich, sichtbar hinzustellen. Und das heisst, meine ich, ein grosses, künstlerisches Erlebnis vermitteln.

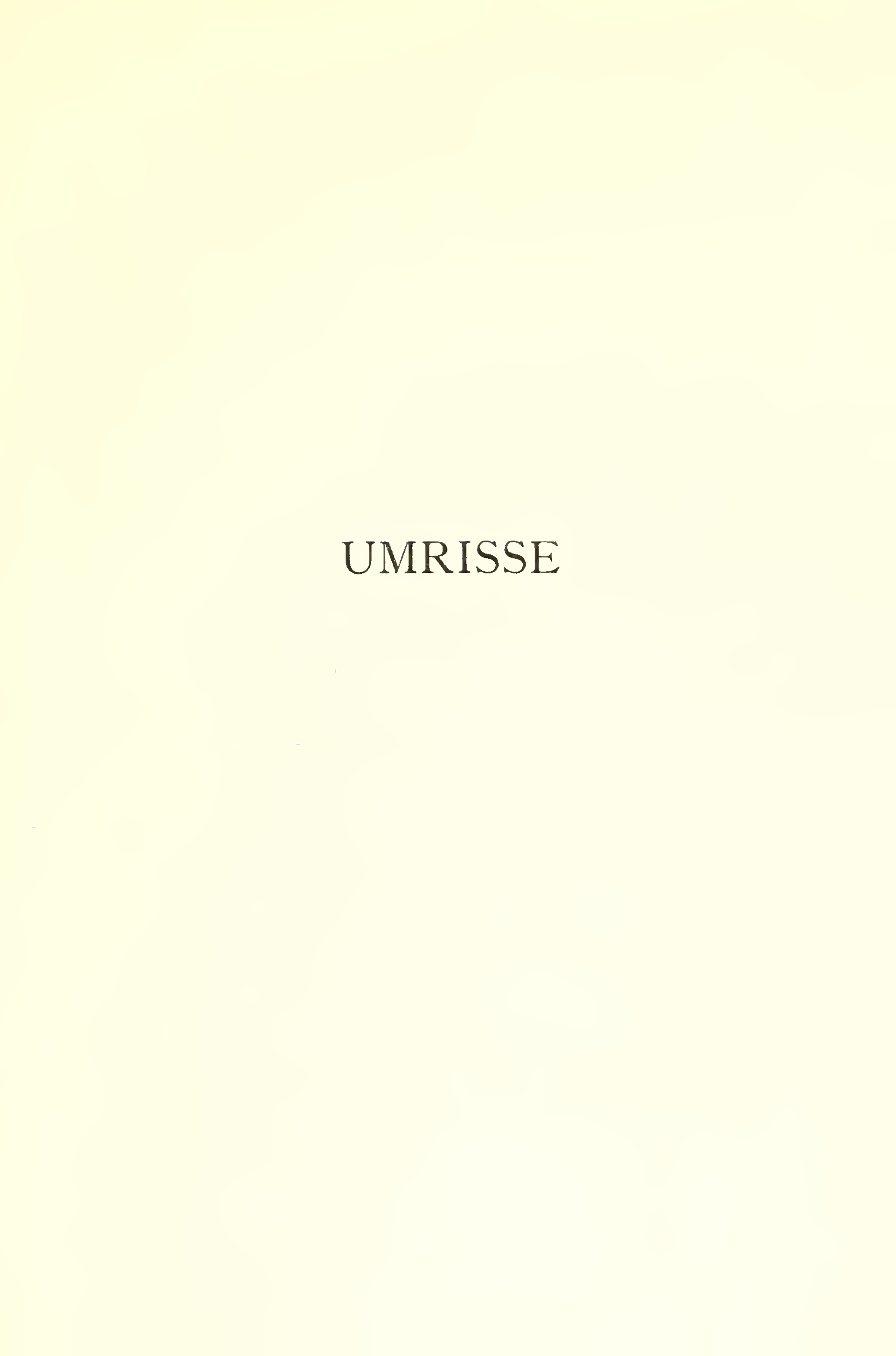
---

[1]) Berlin. S. Fischer.

[2]) Publikation der Gazette des Beaux-Arts.

[3]) Mit Text von Gustave Geffroy. Als Separatdruck unter dem Serientitel „Les artistes de tous les temps“. Serie C. – Les Temps modernes.

[4]) Stuttgart. J. Hoffmann. Das Kapitel heisst: Delacroix und Daumier!



UMRISSE

Wenn ich meinem Thema entsprechend im folgenden Daumier den Karikaturisten beiseite zu stellen gedenke, so scheint es doch nicht erlaubt, ganz wortlos an einer Tätigkeit vorüberzugehen, die den grössten Teil seiner Existenz ausgefüllt, die sein Leben entscheidend bestimmt hat und ohne deren Kenntnis wir auch den Maler nicht völlig verstehen könnten. Meine Darstellung beabsichtigt, von Daumier ein gleichsam ideales Bild zu entwerfen, das ihn unbeschwert zeigt von der Kette, die den Lebenden unlöslich verstrickt. Immerhin, über unserer schönen Fiktion, die ihn rein als Maler nimmt und gleich anderen Malern der Betrachtung darbietet, können wir nicht vergessen, dass es eigentlich nur ein Bruchteil seines Lebenswerkes ist, dem unsere Untersuchung gilt. Das Werk, das wir vorführen werden, entspricht zahlenmässig etwa einem Zehntel von dem, was der Karikaturist hinterlassen. Unser Verfahren, das also die Kehrseite der Medaille zur Hauptansicht stempelt, sucht seine Rechtfertigung in dem reicheren Gewinn, da es geeignet ist, zweifellos grössere Werte zu reinerer Geltung zu bringen. Nichtsdestoweniger bleibt es zu erörtern, was es bedeutet, dass Daumier Karikaturen macht, wo er doch Maler sein kann und will, müssen wir die eigentümliche Komplikation zu verstehen suchen, die es zuwege brachte, eine der stärksten plastischen Begabungen der neueren Kunst im Tagelöhnerdienst des Aktualitätenzeichners zu verzetteln. Dass dies Wort die Sachlage bezeichnet, dass der Mann selbst empfand, wie seine Kraft von einem im Grunde seiner unwürdigen Frondienst aufgerieben wurde, dürfen wir a priori annehmen. Gelegentlich entschlüpfte Aeusserungen lassen die ganze heimliche Tragödie ahnen, zeigen, dass er sein Schicksal so sah, wie wir es sehen. Um so mehr haben wir nach der inneren Notwendigkeit dieses Schicksals zu fragen.

Gewiss ist man genötigt zuzugestehen, dass es aus der Veranlagung des Menschen hervorging. Offenbar waren in dieser reichen, überschäumenden Natur vielspältige Kräfte lebendig, die nicht leicht sich kanalisieren liessen. Uns erscheint er vor allem als das rein bildnerische Wesen, nur von dem Trieb beseelt, seinen Vorstellungen sichtbare Zeichen zu finden, ganz formales Gehirn. Und doch ist er, und kaum in schwächerem Grade, zugleich ausgesprochen sozialer Mensch, dem Denken, Fühlen, Wollen der Mitwelt passioniert hingegeben. Alles was seine Zeit aufwirbelte, das Schicksal seines Volkes, der Gesellschaft, erschütterte und ergriff ihn, fand in seinem Innern leidenschaftlichen Widerhall. Sein Temperament erlaubte ihm nicht, sich in dem Elfenbeinturm des Artisten zu verschliessen. Er sprang mit beiden Beinen in das bunte Getümmel des Daseins. Er liebte das Leben leidenschaftlich, nicht nur platonisch mit den Augen, sondern so, dass er mittun musste, eingreifen, sein Wort dazu geben. Er ist der expansive Sohn des Volkes (und dazu hat er noch Provenzalenblut in den Adern) man konnte ihn sich vorstellen, wie er auf der Strasse jeden gestürzten Gaul aufheben hilft, Leute aus dem Wasser zieht. Seine Freunde schildern ihn freilich im vierten Stocke sitzend, philosophe sous les toits, die Dinge von oben betrachtend. Im Geist ist er überall dabei. Vermutlich hat er nie eine Barrikade bestiegen, nie eine Flinte abgeschossen, was oft genug nahe lag. Dafür handhabte er Waffen, die nicht weniger verletzen. Das Publikum seiner Zeit sah in ihm etwas wie einen wilden Jakobiner, seine Laufbahn begann damit, dass er sechs Monate Gefängnis wegen Majestätsbeleidigung bekam[1]). Den Nachkommen erscheint er als der

---

[1]) Er hatte Louis Philippe als Gargantua, Rabelais' gefrässigen Riesen, karikiert. Auf einer Brücke, die zu seinem Rachen führt, steigt eine mit Geldsäcken beladene Schar, die ihm den Tribut des geschröpften Volkes bringt.

Man liest in der Caricature vom 30. août 1832:

„Au moment où nous écrivions ces lignes, on arrêtait sous les yeux de son père et de sa mère, dont il était le seul soutien, M. Daumier, condamné à six mois de prison pour la caricature du Gargantua."

Daumier war in der Tat die Hauptstütze seiner Eltern, die in grosser Armut lebten. Die Familie stammte aus Marseille, wo Daumier am 26. Februar 1808 geboren wurde. Der Vater, Glasermeister seines Zeichens, machte Verse und hielt

Typus dieser alten Freiheitskämpfer von 1830, als Sprosse dieser enthusiastischen, streitbaren Generation, die die Welt zu verjüngen, einen neuen Menschheitsfrühling heraufzuführen träumte. Zeitlebens blieb er's mit allem Rebellentrotz und allen republikanischen Idealen. Sein Talent war untermischt mit einer starken Dosis kritischen Geistes, der ihn rasch verführte, die Erscheinungen nicht nur nach ihrer Sichtbarkeit, ihren ästhetischen Werten, auch nach ihrer moralischen Geltung zu deuten. Er berauschte sich an der grotesken Hässlichkeit der modernen Welt. Seine künstlerischen Instinkte, erfüllt von den kraftvollen Trieben der grossen alten Epochen, wurden nicht abgestossen sondern im Gegenteil mächtig gereizt von dem Bilde des Verfalls und der Zersetzung, mit dem das Leben ihn umgab. Er hat etwas von einem letzten Riesen, der in dem Liliputtreiben zwischen den Gerüsten und Schutthaufen der armseligen neuen Menschheit herumstolziert, auf Schritt und Tritt wahre Wunder der Trivialität und Verschrobenheit entdeckend. Er genoss mit Leidenschaft diese spiessbürgerliche Umwelt, der er ja selbst entwachsen war, in ihrer bizarren Erscheinung überall die Exzesse der formenden Lebenskraft erkennend und verehrend. Aber zugleich regte sich der Philosoph in ihm, der sozial mit diesem Dasein verknüpfte Mensch, der den Dingen auf den Zahn fühlt und hinter dem tollen Spiel die Abgründe ahnt. Indem

---

sich für einen Dichter. Um 1816 zog er mit Weib und Kind nach Paris, wo er literarische Ehren und Erfolge erhoffte, aber bei seiner völligen Talentlosigkeit Schiffbruch litt.

Er hat in einem schmalen Bändchen seine poetischen Versuche veröffentlicht unter dem Titel: Les Veillées poétiques, par J. B. Daumier (de Marseille) Paris, Boulland 1823.

Honoré Daumier hatte es verstanden, ziemlich früh schon durch Illustrieren Geld zu erwerben. Ein Kamerad brachte ihm das Lithographieren bei, er machte Vignetten, Notentitel etc. Um 1829 veröffentlicht er seine ersten Kompositionen, napoleonische Grenadiere im Geschmack von Charlet, Sittenstücke in der Art von Traviès und Monnier. Ein paar Blätter satirisch-politischen Charakters machten Philipon auf ihn aufmerksam, der 1830 seine „Caricature" gründet und ihn bald unter seine ständigen Mitarbeiter aufnimmt. Die Hauptmasse von Daumiers Karikaturen enthält der 1832 ins Leben gerufene Charivari. Seine letzte Zeichnung erschien dort 1873.

er begreift, fragt er nach dem Warum, verurteilt, protestiert, klagt an. Seine in stürmischen Tagen gereifte Jugend hatte den Bürger in ihm erweckt, von den bitteren Erkenntnissen des politischen Lebens war er zum Erfassen der Lebensmächte überhaupt gelangt. Diese politische Passion, in weitestem Sinne genommen, auf alle Erscheinungen des gesellschaftlichen Daseins bezogen, ist bei ihm so mächtig, dass sie den Künstler immer wieder aus der stillen Werkstatt aufruft, ihm das Schwert in die Hand drückt, zwingt Partei zu nehmen, Farbe zu bekennen. Daumiers Lebenskonflikt erklärt sich nicht zum Geringsten aus solchem Ueberreichtum einer generösen Natur, aus einer Fülle, die sich entladen muss, einem Ausdrucksbedürfnis à tout prix, einem Zwange sich mitzuteilen und Dinge zu äussern, die den Künstler aus seinem Bezirk treiben. Es ging ihm wie dem Zauberlehrling, der die Geister nicht los wird, die er rief. Der Journalismus, unter dem er so litt, ist doch etwas, das zu ihm gehört. Er verwünschte die Karikatur, doch gab es Zeiten, wo er ohne sie nicht auskommen konnte. Sie war für ihn etwas wie eine zweifelhafte Geliebte, die bald beglückt bald zerstört, das Mark aus den Knochen saugt, aber auch Schätze spendet. Ohne sie blieben Seiten seines Wesens ungelöst, die er doch nicht ersticken konnte noch wollte. Mit ihr finden sie Ausdrucksmöglichkeiten, die eine andere Form nicht erlaubte. Die Karikatur war ja wie geschaffen, den beiden Grundtrieben zu dienen, die ihn beherrschen.

Ein Zwitterding, halb Literatur, halb Kunst, Epigramm und bildnerische Synthese zugleich, umspannt sie das weite Gebiet zwischen Philosophie und plastischer Schöpfung. Sie war das Ventil, durch das sich der Politiker Luft machen konnte, die Waffe des Rebellen und die Geissel des Gesellschaftskritikers. Und sie täuschte den Formendrang, in dem sie wenigstens ein Provisorium der künstlerischen Aussprache erlaubte.

Die Zeitverhältnisse gestalteten sich so, dass er nie zur Ruhe kam, immer wieder halb willig, halb widerstrebend in den Kampf des Tages gerissen wurde. Als Jüngling tritt er in das bataillon Sacré der „caricature" ein, das Philipon zum Sturmlauf gegen die Bastille des Bürgerkönigtums

sammelt. Fünf Jahre dauert dieser im Namen der entwendeten Freiheit geführte pamphletistische Krieg, in dem Daumier sich rapid eine so hervorragende Position erobert, dass er einzig seinetwegen noch heute zu interessieren vermag. Das Pamphlet wird in seinen Händen zum Kunstwerk, er bringt das Ganze auf die ihm mögliche Höhe der Vollendung. „Ce gaillard-la a du Michel-Ange sous la peau," meint Balzac von ihm, der damals mit in der Redaktion sass. Es entstehen seine berühmten Porträtserien, in denen er die Mitglieder der Regierung und des Parlaments so unvergleichlich festnagelt, die Richter der Aprilangeklagten von 1834 richtet; zahlreiche Kompositionen, in denen der dicke Louis Philippe in der grausamsten und originellsten Weise an den Pranger gehängt wird. Und die monumentalen Prachtstücke lithographischer Kunst, der „ventre législatif", „enfoncé Lafayette", vor allem jene tragische Szene von grossem Stil, der schon nicht mehr Karikatur zu nennen ist, das Massacre in „No. 12 rue Transnonain". Es ist die heroische Epoche in der Geschichte von Daumiers Karikatur, die ihren jähen Abschluss findet, als die Regierung mit den Pressgesetzen vom September 1835 diese satirische Revolte definitiv zu Boden schlägt. Einen Nachklang dieser Kämpfe bringt die bewegte Zeit um 1848. Es gilt die eroberte Freiheit zu schützen, deren Schicksal sich rasch wieder umwölkt. In den verworrenen Tumult der jungen Republik wirft er seine Mahnungen und züchtigt das Treiben derer, die das eben gewonnene Gut kompromittieren, Schwärmer und Utopisten, Maulhelden und Intriganten. Seine Aufgabe wird grandios, als sich klar und klarer die Verschwörung gegen die Republik zeichnet, der Boden für den Staatsstreich präpariert wird. Aus diesen Tagen datiert die Verbindung mit Michelet[1]) (von der Arsene Alexandre berichtet), der sich ihm als Mitstreiter anträgt, einen gemeinsamen Feldzug plant. Damals erfindet Daumier seinen Ratapoil, das Urbild der heruntergekommenen napoleonischen Idee, den er in plastischer Körperlichkeit, jener heute so berühmten Statuette, erschuf, ehe er seine Tätigkeit in den Blättern aufdeckte, die

[1]) Vgl. A. Alexandre, Daumier, cap. XII.

der Agitation des Dezemberklubgesindels gewidmet sind. Man begreift, was in solchen historischen Momenten ihm die Karikatur bedeutet. Par vous le peuple parlera au peuple, rief begeistert Michelet ihm zu. Noch die letzte Periode seines Wirkens, etwa von 1866 ab, während der grossen europäischen Verwicklungen, und dann 1870 und 71, offenbart, welche Rolle die Karikatur in der Hand eines Daumier zu spielen berufen sein kann. Das Witzblatt wird zur Bühne, auf der die Lebensfragen einer Nation verhandelt werden, es wird das Organ, durch das in Hoffnung und Furcht der erschütterte Volkswille sich kundgibt, der Aktualitätenzeichner wird etwas wie ein Tribun und Prophet.

Dem Künstler, hatte ich gesagt, erlaubte die Karikatur ein Provisorium der bildnerischen Aussprache. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, gleicht der Charivari dem versammelten heimlichen Schatz, von dem Dürer redet. Er ist wie ein Reservoir aufgespeicherter Energien, die ihrer eigentlichen Verwertung zu harren scheinen. Politische, soziale, moralische Satire sind dann nur Schlagworte, die immer die gleiche Tendenz bezeichnen. Alle Verkleidungen, in denen er auftritt, sind ihm ebensoviele Vorwände, einen Formendrang, eine plastische Geste, einen Rhythmus loszuwerden, der fast physisch quälend, wie eine Empörung des Blutes in ihm gerungen hat. Die Physiognomik der Erscheinungen, der Lebensformen, im weitesten Sinne genommen, heisst sein Thema. Und Leben ist für ihn Bewegung, leidenschaftliche konvulsivische Bewegung. Alles wurde ihm zum Drama. Auch darin ist er ein echter Achtzehnhundertdreissiger. Es ist immer das Elementare, das primär Animalische, was ihn an den Dingen begeistert. Er sucht die Grimasse einer Landschaft, einer Lichtwirkung, einer Gebärde. Seine Gestalten interessieren ihn, wie sie als Kräftemoleküle wirken, als Reaktion eines Muskels auf den andern, einer Geste auf die andre. Noch wenn er den Einzelnen vornimmt, sieht er ihn als Teil einer vulkanisch erschütterten Materie, ein Körper, ein Antlitz wird ihm zum Konflikt miteinander, gegeneinander strebender Formen. Zu Beginn seiner Laufbahn hatte man ihn zum Porträtisten zu spezialisieren gedacht. Philipon teilte ihm die Rolle zu, die heute das

photographische Klischee unserer Tageszeitungen erfüllt. Mörder, Schauspieler, Politiker, Dichter, Künstler, alle Persönlichkeiten, die irgendwie im Interesse des Tages stehen, mussten vorgeführt werden. Es erwies sich, dass er in seinem Element war. Wenige haben das Menschenantlitz tiefer begriffen. Er spielt einen Kopf wie ein Instrument, er entschleiert ihn, legt das innerste Wesen einer Existenz bloss durch seine phänomenale Erfassung des Physischen. Die belle tête steht im Zentrum seiner Schöpfung. Alle Fülle des Ausdrucks, die durch das Gewoge seiner zuckend sich türmenden Massen fegt, findet ihre Krönung in den Köpfen seiner Protagonisten. Das Antlitz gibt immer den Schlussatz seiner Symphonie. Nie wird man einen Misston entdecken. Seine Organismen sind von jener grandiosen Sicherheit, die wir an den alten Meistern bewundern. „Tel nez, tel front, tel œil, tel pied, telle main", hat schon Baudelaire notiert. Zuweilen scheint er bloss das drollige zu suchen, wenn er, einer bekannten Tradition folgend, mit Riesenköpfen auf Liliputkörpern operiert. Auch solche Scherze sind mit gleichem Ernst durchgeführt, oft ist bei ihm nur ein Schritt vom Lächerlichen zum Erhabenen. Man lacht nicht mehr, wenn man ein Gefühl für die bewundernswerte Konstruktion besitzt. Seine Beobachtung ist von unglaublicher Schärfe und Logik. Er sieht ganz intim und erhebt die Intimität zugleich durch die Wucht der Darstellung ins Monumentale. Er kennt all die kleinen Gesten, all die verräterischen Bewegungen, das Intrigenspiel der Augenbraue, des Mundes, der Nase und in ihrer individuellen Form von Fall zu Fall, er hat zuweilen ein Augurenlächeln, verquere Blicke aufgefangen, die jeden Schauspieler auf die Knie zwingen müssten. Das Eigentümliche, Rassige aller Stände nach Charakter, Geistestätigkeit, Geburt, Blutmischung ist ihm so geläufig, als ob er alt wie die Welt wäre. Er scheint wie aus einer Präexistenz die Kenntnis aller physischen Merkmale für Laster und Einfalt, Roheit und Schwärmerei zu besitzen. Seine Formeln umfassen die Grenzen der Menschheit. Daher diese Fähigkeit der typischen Gestaltung und Erfindung, diese zauberhafte Gabe Menschen zu schaffen, an deren Dasein er zu glauben scheint, so wie Balzac an die Menschen seiner Romane glaubte. Noch heute trifft man

in Paris auf Schritt und Tritt Daumiers Menschheit. Sie hat noch immer das breite naive gallische Lachen, die kindliche Raschheit, den kaustischen Witz, die Neugier, das kleinstädtische Unbekümmerte des echten Grossstädters. Auch den aufgeblasenen Stolz, die amüsante Eitelkeit, den Spieltrieb, die Anspruchslosigkeit und die Entzündbarkeit. Er gibt die Offenbarung einer Rasse. Er bekam diese Rasse unter die Finger in einer Epoche sozialer Umgestaltung, in der Neuzeit sich einrichtend, wo sie sozusagen die Kinderschuhe austritt, in ihren üppigsten Flegeljahren sich entfaltet, naiv, drastisch und konfus Farbe bekennt. Dieser neue Typus des Franzosen, der kleine Bourgeois, der Prügeljunge der Romantik, hat in Daumier seinen Homer gefunden. In allen Lebenslagen, in allen Lebensstufen hat er ihn verfolgt, er kennt ihn auswendig vom Kopf bis zur Zehe, seine Frau, seine Kinder, die ganze Familie mit Tanten und allem Zubehör. Er hat ihn genommen in all seiner Banalität, die sich zum Exzentrischen und Phantastischen erhebt. Seine Typen erscheinen immer extrem zugespitzt. Wie Kugeln wölben sich die Backenknochen, die Augen springen aus ihren Höhlen, die Nasen stossen dummdreist hervor oder quellen wie Kartoffeln. Das Maul ist von erstaunlicher Beweglichkeit, ausgebeutelt, zusammengefaltet, in die Länge gezogen, die Kinnladen ausgehöhlt und gewuchtet. Die Kleidung sitzt auf dem Körper wie eine Haut, nichts verhüllend, alle Heimlichkeiten preisgebend. Alle Ungeheuerlichkeiten, die er vorführt, sind jedoch stets durch ein immanentes Gesetz der Charakteristik gebändigt, seine Uebertreibungen sind die sozusagen unfreiwilligen Resultate eines ungestümen Wahrheitsdranges. Er gibt diese Menschheit in den prägnantesten Momenten ihrer Wesensäusserung, um sie restlos zu entblössen. Alle sind wie Besessene, es herrscht in ihnen irgend ein Wahn, irgend eine Passion, eine Begeisterung, ein Affekt, die den ganzen Organismus aufzieht und zum Sprechen bringt. Und es ist „ein Wiehern des Menschlichen“. Staunen wird zur Verblüffung, Gähnen zum Krampf, Neugier fast Blödsinn, Schreck ein Schlottern, Trinken ein Fauchen. Ein Lachen geht los wie ein Schuss, fährt durch alle Glieder, die Partner sind von der Geste getroffen, die in sie einschlägt und die Reflexbewegung herausholt.

Diese Gestalten sprechen wirklich miteinander, nicht allein mit Auge und Mund, die Körper konversieren. Selbst in der Ruhe findet man die Bewegung. Ein Stehen ist ein Wurzeln, Sitzen ein allgemeiner Zusammenbruch. Die ungeheure Ausdrucksfähigkeit kommt von einer Zeichenkunst, die mit drei Strichen eine überwältigende Dynamik zu schaffen weiss. Man betrachte seine Akte daraufhin, seine Tiere, die nichts anderes sind als Akte. Seine Baigneurs, seine travestierten Griechenhelden, die Nuditäten seiner Allegorien sind Beispiele für diese Fähigkeit des anatomischen Ausdrucks. Er hätte Delacroix' Forderung erfüllt, einen Menschen, der vom Dache fällt, zu notieren, ehe er den Boden berührt. Er besass in ganz einziger Weise die Fähigkeit, den Kontrast der Hauptlinien einer Erscheinung zu fixieren. Ja, es war im wesentlichen dies, was ihn frappierte, er hatte immer gleich den Knotenpunkt gepackt, an dem alles andere hängt. Dies ist das Geheimnis seiner mise en page überhaupt. Er sieht nie das Einzelne, gibt immer ein Ensemble. Bezeichnend ist seine Vorliebe für Gruppen, Bewegung und Gegenbewegung, Auftakt und Abtakt. Der Dekor, mit dem er seine Gestalten umgibt, ist nicht nur des Reizes wegen da, er spielt die Begleitung, er nimmt das Leitmotiv auf und lässt es verklingen. Selten sind seine Figuren isoliert. Er hüllt sie in ein entzückendes Spiel zugehöriger Natur ein. Seine Interieurs entfalten die liebenswürdigste Biedermeierromantik, in der alle Lyrik, deren Daumier fähig ist, sich hervorwagt. Seine Landschaften schöpfen Poesie aus den alltäglichsten Dingen. Aus der kahlen Vorstadt macht er Märchen, der Père Lachaise in der Ferne ist schön wie Fiesole. Er schwärmt für die Seinequais und die krummen Gassen der Pariser Altstadt. Ein paar Bodenwellen, vom Terrain überschnittene Gehöfte, zwei, drei buschige Stämme genügen ihm. Er macht Gartenidyllen mit nichts, einer Bank, flachen Beeten, kaum angedeutet, einer Mauer. Er verstreut diese Dinge mit leichter Hand, sie scheinen ihm aus dem Griffel zu fliessen, niemals verliert er sich daran. Die Umgebung sitzt den Figuren wie angegossen, kein Ton zuviel wird gesagt. Alles ist im Gleichgewicht: eine Bewegung, eine einzige untrennbare Geste. Alle Situationen, die er schuf, scheinen vor allem einer solchen

Bewegung, einer solchen Geste willen da. Er streift durch Behausungen und Gassen, verfolgt die Leute ins Parlament, ins Theater, den Gerichtssaal, die Sommerfrische. Er geht dem Angler nach, setzt sich mit den Leuten ins Boot, in den Omnibus, in die Eisenbahn, folgt dem Jäger aufs Feld. Seine Blätter enthalten das livre d'or einer Bevölkerung in ihren Amüsements, ihren Liebhabereien, ihren Beschäftigungen, die Tagesgeschichte eines halben Jahrhunderts. Und doch möchte man sie nicht nach Ereignissen, Passionen, Abenteuern ordnen. Man wünscht sich, sie nach Klangwirkungen, Rhythmen, Harmoniefiguren zusammenstellen zu können. Denn im letzten Grunde tritt alles Gegenständliche vor dieser idealen Formenwelt zurück, die die Schönheit seiner Blätter als ganzes genommen hervorzaubert. Ein Hauptakteur dabei ist das Licht. Alle Formen, die er schafft, haben ihre Bestimmung, als Träger des Lichtspiels, alle Situationen sind darauf angelegt, die Magie des Lichtes zu entfalten. Der Effekt ergibt sich ohne Zwang, aus dem Sinn, in völligem Einklang mit der berührten Empfindung. Nie ist ein Künstler meisterhafter, untrüglicher in der Konstruktion der Beleuchtung gewesen. Er wetteifert mit Poussin und Rembrandt. Man meint, jede Tagesstunde berechnen zu können, jedes Wetter. Er beherrscht die Wirkung der Wolkenschatten, die fahle Beleuchtung des Gewitterhimmels so gut wie das verzehrende allseitige Licht des Mittagbrandes. Besonders liebt er das grelle, jäh einschlagende Licht, das auf bewegten Szenen spielt, sich bricht, unter- und auftaucht, zwischen grossen Schatten hin- und herfahrend. Daher die künstliche Beleuchtung einer Kerze, die im Schlafzimmer wild aus Träumen fahrende Menschen zu phantastischen Gespenstern verzerrt. Das Spuken von Laternen, die durch den dunklen Garten irren, das Feuerwerk, das Rampenlicht. Er liebt es, seine Volksgetümmel zu rhythmisieren, zu gliedern, den Körper der Menge zu beleben mit dem Oberlicht der Bahnhöfe, der Ausstellungshallen. Das Licht ist immer zur Stelle, es nistet sich ein in all den grotesken Vorsprüngen und Kanten, die Menschen, Orte und Dinge ihm bieten. Es bestimmt die Miene, belebt die Geste, es ordnet, gibt Charakter und Farbe.

In seinen frühen Arbeiten, als er die Lithographie noch traditionell handhabte, malte er mit weichen zarten Strichlagen, breite Tonflächen ineinander webend, aus feinstem Grau zu tiefstem Schwarz sammetartiges Schillern lockend. Seine Reifezeit bringt die Farbigkeit mit dem genialen freien Impressionismus jener Skizzenkunst, an die man vor allem denkt. Wie Banville[1]) erzählt, hatte er eine wahre Scheu vor frischem Material, konnte sich nur schweren Herzens von den kümmerlichen Resten verbrauchter, zerbröckelter Kreide trennen. Er wischte, riss, kratzte so fast mit den Fingern. Daher das wundervoll Gefühlte, Unmittelbare seines Strichs, das Abbrechen, die saftigen Drucker. Seine ältere Manier hat daneben etwas dünnes und zugleich rundliches. Jetzt überreisst er den Stein mit einem dichten Gewühl tastender, kreiselnder Striche, hier ganze Partien offen lassend, dort leicht überflogen, an jener Stelle tiefe Schwärzen gebend. Und aus diesen Löchern und Gewirren lösen dann ein paar unfehlbare Konturen die entscheidende Dominante. Die Vollendung dieses Stils fällt in das letzte Jahrzehnt seiner Karikatur. Man wird sich vorzugsweise an diese Spätzeit halten, wenn man ihm ganz gerecht werden will. Hier gelangt man mühelos und ohne Abzug zum unmittelbaren Kunstgenuss. In jener Serie politischer Allegorien, wo er die Idealfiguren des Friedens, des Mars, des Saturn, der Freiheit einführt, finden sich Zeichnungen, wo das groteske Symbol schlechthin klassische Schönheit wird. In ihnen hat er niedergelegt, was er an der Antike vergötterte. Wie Monumente ragen die grossgewandeten Gestalten, in heroischer Gliederfülle, in prachtvoller breiter Gebärde. Sein schlummernder Kriegsgott ist gedrungen und wuchtig wie von Rubens. Der schwebende Friedensengel oder die auf der Kugel balancierende Europa rauschen in einem pompösen Gewoge von Falten daher, das an die Nike von Samothrake gemahnt.

In der Tat, solche Dinge sind die Werke eines grossen Koloristen, sie scheinen blühend in der Farbe, machtvoll in der Linie, schwellend im Raum. Nie vorher oder nachher ist Karikatur so geübt worden. Daumier

[1]) Théodore de Banville, Mes Souvenirs. Der Aufsatz über Daumier enthält eine Schilderung seines Ateliers am quai d'Anjou und ein paar amüsante Anekdoten.

war kein Illustrator wie andre, er war ein in die Karikatur verschlagener Künstler. Und darin liegt schliesslich auch das Missverhältnis. Es bleibt etwas Anormales, dass dieses unendliche Material höchster plastischer Werte, in einem Witzblatt verausgabt, täglich in alle Winde zerstreut wurde. Wir haben nur die Höhen dieses Schaffens gestreift, aber von wie ausgedehnten Niederungen sind sie umgeben. Strecken jahrelanger Verödung, gekennzeichnet durch die Misere des Journalisten, der um des lieben Brotes willen an seinen Posten gefesselt ist, das Hirn sich zermarternd, um die unersättlichen Bedürfnisse der Zeitung zu stillen. Die Tragödie stellt sich ein, als der Künstler in ihm sich revoltierte, an seiner Kette rüttelte und doch nicht loskam. Um ihn wogte der grosse Unabhängigkeitskampf der modernen Kunst, dessen grösste Vertreter seine Freunde waren. Seine Jugendgefährten, die Rousseau, Diaz, Corot[1]) waren ihre Bahn in gerader Linie weitergeschritten, hatten ihr Talent den stolzesten Triumphen zugeführt. Später Gekommene, Millet, Courbet, Daubigny hatten sich ihm angeschlossen. Ueberall umringten ihn die höchsten Beispiele mit ihrer stummen Mahnung. Er hatte wohl im geheimen immer den Pinsel neben dem Griffel geführt. Eines Tages hielt er es nicht mehr aus, die Revolution von 48 bringt die Wendung. Daumiers vierzigster Geburtstag fällt mit dem der zweiten Republik zusammen. Wie ein Frühlingssturm braust es durch alle Geister, eine neue Tatenlust regt sich, alle Verhältnisse haben sich geändert. In den Ateliers träumt man von einer neuen Blüte der bis dahin so geknebelten Kunst. Von der allgemeinen Stimmung angesteckt, wagt Daumier nun den entscheidenden Schritt. Er will Maler sein. Courbet[2]) und Bonvin kommen zu ihm und bestürmen

[1]) Diaz und Rousseau scheint Daumier schon in den ersten Dreissiger Jahren kennen gelernt zu haben. Corot vielleicht nach seiner Rückkehr von der zweiten italienischen Reise (1835). Das schöne Porträt, das Corot von Daumier gemalt, stellt einen höchstens dreissigjährigen Menschen dar. Die Datierung wird leider vom Rahmen überschnitten, man liest nur 183 . . Die Zeitschrift L'art et les artistes hat das (seitdem im Petit Palais ausgestellte) Bild im ersten Bande, Heft 3, reproduziert.

[2]) In dem Courbet-Werk von Riat (Paris, Floury) heisst es auf Seite 49: „Un instant, il eut l'idée de concourir pour l'esquisse du tableau de la République, destiné à remplacer le portrait de Louis Philippe. Mais il y renonça et, en

ihn, das Bild der Republik zu malen, das ein Konkurrenzausschreiben für das Hotel de Ville verlangt. Er tut es wirklich, und obschon ihm kein Preis zufällt, verliert er den Mut nicht. Der Salon von 1849 bringt zum ersten Male ein Gemälde von Daumier vor die Oeffentlichkeit. Der von 1850/51 bringt drei Werke. Man fühlt, dass damit der Bann gebrochen ist, er wird nun nicht mehr locker lassen. Jetzt beginnt der verzweifelte Kampf eines Menschen, der schon die Höhe des Lebens überschritten hat, um zu retten, was zu retten ist. Eine fieberhafte Jagd, die verlorene Zeit einzuholen. Der Kampf ums Brot kompliziert sich mit dem Kampf um sein künstlerisches Selbst. Es wird erzählt, dass er die Nächte zu Hilfe nahm, oft acht Steine zugleich in Arbeit, um nur die Zeit für seine Malerei zu ertrotzen. Das geht so etwa ein Jahrzehnt, bis er die ungeheure Anspannung nicht mehr erträgt. 1860 entschliesst er sich, seinen Kontrakt mit dem Charivari zu lösen, um nun ganz seinem Genius zu dienen. Dies Wagnis misslingt. Schon im zweiten Jahr befindet er sich in bitterster Not[1]). Aus dieser Zeit stammen die meisten seiner Aquarelle, Dinge, die heute viele Tausende wert sind und die er für fünfzig Francs losschlägt, um nur zu essen zu haben. Vermutlich passierte auch damals die oft erzählte rührende Geschichte mit dem Landhaus zu Valmondois. Er hatte dort an den Ufern der Oise sich ein bescheidenes Tuskulum für die Sommermonate eingerichtet, das er nun nicht mehr imstande war zu halten. Corot überraschte ihn im letzten Moment mit der Schenkungsurkunde, die ihm wenigstens das Dach über dem Haupte sicherte. Eins seiner schönsten Advokatenbilder (heute in der Sammlung Bureau) war der Dank an den grossmütigen

---

compagnie de Bonvin, alla trouver Daumier dans l'île St. Louis, pour lui temoigner son admiration et l'engager à prendre part à ce concours. Daumier se rangea à cet avis, mais il n'eut pas le prix."

[1]) Eine Notiz von Philippe Burty aus dem Jahre 1862 (veröffentlicht in dem Katalog des lithographierten œuvre von Delteil) sagt: „Daumier est en ce moment dans une gêne cruelle. Il y avait, chez Geoffroy, une dizaine des ses dessins, qu'il vend 50 francs et qu'il exécute à la plume, légèrement rehaussés de teintes plates, n'ayant plus ni lithographies ni bois à faire. Les journaux ne veulent plus rien de lui. Le Charivari n'a point renouvelé son traité. Le Monde illustré ne continuera pas ses séries: ses bois, me disait Champfleury, provoquent le désabonnement."

Freund. Nach Ablauf des dritten Jahres sieht er sich genötigt, der Quälerei ein Ende zu machen und klopft resigniert an die Tür seines Journals. Der Charivari feiert seine Rückkehr mit einem Bankett, für Daumier das Henkersmahl aller Unabhängigkeitsträume. Er trug die Last weiter, bis er, ein Greis, erschöpft zusammenbrach.

Im Verein mit den vorher angedeuteten Umständen ist es diese konstante Erfolglosigkeit, die Daumiers Schicksal so verhängnisvoll bestimmt hat. Das materielle Ergebnis dieses mit so grossartiger Hingabe fast ein halbes Jahrhundert durchgeführten Schaffens ist gleich Null. Die Partei, der er gedient, hat ihn immer vergessen. Er gehörte nicht zu den Menschen, die es verstehen, aus ihren Ueberzeugungen Vorteile zu schlagen. Unter Napoleon, seinem Todfeinde, wäre er beinahe dekoriert[1]) worden, gleichzeitig mit Courbet, er lehnte die Ehrung, jedoch in aller Stille, ab. Von der dritten Republik erhielt er, wieder durch Corots Bemühung, eine kleine Pension, mit der er notdürftig seinen Lebensabend fristen konnte. Als er starb[2]), musste er, wie Aristides, auf Staatskosten beerdigt werden.

Ein Jahr vor seinem Tode veranstaltete eine intime Gemeinde von Freunden und Verehrern, um dem Greis eine letzte Genugtuung zu verschaffen, jene Kollektivausstellung bei Durand-Ruel,[3]) die die Grundlage für die Erkenntnis von Daumiers oeuvre geworden ist. Neben den Litho-

---

[1]) Im Juni 1870, unter dem Ministerium Maurice Richard. Sein Jugendfreund, der Bildhauer Préault, hatte den Vermittler gespielt und Daumier gefragt, ob er die Ehrenlegion annehmen würde. Die Antwort soll gelautet haben: „Mon bon ami, laisse-moi me regarder dans la glace; voilà cinquante ans que je me vois comme ça, je rirais, si je me voyais autrement. Merci pour ta fraternelle intervention. Mais n'en parlons plus jamais.“ Man gab Courbet und Daumier zu Ehren ein Bankett bei dieser Gelegenheit, „et parmi les applaudissements unanimes les deux artistes s'embrassèrent.“ Ein paar Monate später, nach Sédan, gehört Daumier übrigens zu der von Courbet präsidierten Künstlerkommission zur Bewachung der Kunstschätze. Vgl. Riat, Seite 279 und 286.

[2]) Er starb zu Valmondois am 11. Februar 1879.

[3]) Im Frühjahr 1878. Die eigentlichen Organisatoren waren Daubigny, Jules Dupré und Geoffroy-Dechaume. Victor Hugo war Ehrenpräsident des Komitees. Man hatte gehofft, durch diese Ausstellung, Daumier, der damals schon leidend und

graphien sah man hier zum ersten Male in glanzvollem Ensemble seine Gemälde, Entwürfe und Skizzen vereinigt, Dinge, von denen die Wenigsten etwas ahnten, deren Existenz an sich schon ein Wunder, das Resultat einer fast übermenschlichen Energie scheinen musste.

Hier lag die Bilanz seines Lebens ausgebreitet.

Seine Art verbürgte eine letzte und seltene Möglichkeit von Volkskunst. Man denkt an die gotischen Steinmetzen oder die alten Holländer, in deren Schöpfungen die Volksseele ungebrochen, voll saftiger Derbheit, in naiver Epik sich verkündet. Eben durch diese Volkstümlichkeit war er zur Isolierung verurteilt. Die Alten hatten zu Volksgenossen, aus gemeinsamem Fühlen und Denken mit ihnen, gesprochen. Daumier hatte das vor sich, was man Publikum nennt, eine bunt zusammengewürfelte Menge, Repräsentanten des verschiedensten Entwicklungsstandes, durcheinander geworfener zerbröckelter Kulturschichten. ‚Bourgeois', das heisst verdünntes verfälschtes Menschentum, das eine Kunst nur brauchen kann, die ebenfalls bourgeois ist, ihm die Flitter liefert, seine Blössen und Gebresten zu verdecken.

Das Witzblatt sollte Daumier die Gemeinverständlichkeit ersetzen, auf der die alte Kunst gefusst hatte, eine Basis, auf der er sich mit der Menge finden konnte. Es wäre nur natürlich gewesen, hätte er das Journal mit den Abfällen seiner reich besetzten Tafel versorgt. Er fand sich auf eine wahrhaft fürstliche Weise mit seinen Brotgebern ab, weil sie seinem Ausdrucksbedürfnis, seinem Trieb zu wirken, den einzigen Weg zur Mitteilung boten. Er suchte soviel als möglich von sich zu sagen, weil er sonst gänzlich hätte schweigen müssen. Die Lithographien sind gleichsam Publikums-

---

halb blind war, auch eine materielle Unterstützung zukommen zu lassen. Es wurden aber nicht einmal die Kosten eingebracht.

Alexandre schreibt: „Au moment où elle eut lieu, on enterrait le pape Pie IX; on se préparait à inaugurer la grande exhibition aussi internationale qu' industrielle; enfin une estudiantina, venant de Séville, et peutêtre même des Battignolles, faisait courir la foule sur les boulevards. Il n' y avait pas moyen de lutter contre cela! L'Exposition de Daumier, célébrée par les critiques, laissa la public indifférent . . . ."

ausgaben seiner Bilder, die niemand haben wollte. Unter der burlesken Verkleidung liess man sich vielleicht gefallen, was man sonst zerrissen hätte. Im Grunde war's ein Irrtum, auch so wurde er kaum verstanden. Man kann wohl sagen, er verdankt dieser Tätigkeit die Orientierung seines Genies. Er lernte die Elemente seiner Begabung erkennen, die Anschauungssphäre, in der er sich bewegen, das Terrain, in dem er Wurzel schlagen konnte. Der fabelhafte training des Zeichners ist die Schule des Malers. Das ist aber auch alles, was er profitiert hat. Um die volle Verwirklichung seiner höchsten Intentionen ist er schliesslich betrogen.

Im Grunde wäre es sein Beruf gewesen, hat einer seiner Bewunderer gemeint, wilde, nackte Titanenschlachten zu malen auf die Mauern italienischer Paläste; oder jüngste Gerichte und die Krümmungen der Verdammten in irgend einer sixtinischen Kapelle. Wir wollen darüber nicht rechten. Vielleicht gehört das Fragmentarische zu dem Wesen seiner Schöpfung. Vielleicht beruht in der jähen Kürze dieser Sprache das Geheimnis ihrer elementaren Wirkung. Und wie vieles geben wir in all seiner Vollständigkeit willig preis für die phantastische Schönheit dieser grandiosen Ruine, die seine Kunst ist.



DIE REPUBLIK



Indem ich mich anschicke, das gemalte œuvre Daumiers nunmehr vor dem Leser auszubreiten, scheinen mir ein paar kurze Bemerkungen am Platze, die die Eigenart des zu behandelnden Stoffes betreffen.

Es ist unendlich schwer, diesen Stoff in einer Weise vorzuführen, dass daraus das klare Bild einer Entwicklung erwächst. Die absonderlichen Umstände wurden angedeutet, unter denen dieses Werk überhaupt zustande kam. Offenbar haben sie dieser Produktion ihren Stempel aufgedrückt, diesen Charakter des Eruptiven und Sprunghaften, der jedenfalls nichts von dem organischen Wachstum an sich hat, das sich in dem Schaffen der meisten Künstler verfolgen lässt. Zweifellos ist ein solches Wachsen auch hier vorhanden, noch kein Meister ist vom Himmel gefallen, und es kann an Tasten und Suchen und weiterem Vordringen auch hier nicht gefehlt haben. Die eigentümliche Geschichtslosigkeit, die Daumier umgibt, dieser Mangel an Tatsachen aus einer Existenz, die fast nur an den Jahrgängen des Charivari nachzuweisen ist, hüllt in das dichteste Dunkel gerade das, was uns am meisten interessiert, alles, was seine Malerei betrifft. Die Biographien anderer Meister, mögen sie noch so inhaltlos und arm an Gefühlswerten scheinen, pflegen doch ein Material zu liefern, das dem Werke zugute kommt. Herkunft oder Schule kann studiert werden. Berichte von Aufträgen, Reisen, Ausstellungen, Kämpfen mit der öffentlichen Meinung liefern Anhaltspunkte, die es erlauben, eine Stufenleiter zu errichten, eine Konstruktion, die eine Schöpfung sichtet und gliedert. Daumiers Malerei, die fast ausschliesslich im Verborgenen geblüht hat, ist unendlich arm an solchen Beziehungen zur Aussenwelt. Wir beobachten auch hier Veränderungen der Ausdrucksweise, eine Mannigfaltigkeit des Stils, die ein Reifen und Bewussterwerden bezeichnen kann,

die zeitliche Differenzen vermuten lässt. Im Einzelnen Schlüsse daran zu knüpfen, ist dennoch gewagt, wenn man sich seine Arbeitsweise vorstellt, die unaufhörlichen Störungen unterliegt, eine systematische Folge ausschliesst. Einmal sind ihm vielleicht ein paar Wochen kontinuierlichen Schaffens vergönnt. Dann kommen wieder Monate der Unruhe, vielleicht setzt er jahrelang ganz aus. Manches bleibt liegen, wird später wieder aufgenommen, vielleicht sogar zerstört. Die verschiedensten Probleme schieben sich durcheinander. Bei jedem Künstler gehen ja oft die heterogensten Intentionen Hand in Hand, wieviel mehr bei ihm, wo alles dem Zufall unterworfen ist. Leider hatte er nicht die Gewohnheit zu datieren und die paar Jahreszahlen, die wir kennen, sind rasch erschöpft.

Dazu kommt, dass er als Maler uns erst greifbar wird in einem Alter, wo die Grundzüge seines Genies bereits feststehen; erst der Vierzigjährige wagt öffentlich zu bekennen, dass er überhaupt den Pinsel führt. Natürlich ist es unwahrscheinlich, dass dieses späte Datum sein Debut im wörtlichen Sinne bedeutet. Die Werke, mit denen er hervortritt, zeigen nicht nur die Vollendung seiner geistigen Entwicklung, auch eine so sichere und ausgeschriebene Handschrift, wie sie ganz ersichtlich nur langjährige Uebung, die Vertrautheit mit dem Material erlaubt. Psychologisch ist es kaum glaublich, dass ein so tief wurzelnder Trieb, der doch in späteren Jahren sich durchsetzte, als Hemmungen jeder Art und die Ungunst des Schicksals ihm entgegenwirkten, so lange völlig geschwiegen haben soll. Und einige Anhaltspunkte sind in der Tat vorhanden, diese Hypothese zu stützen. Der junge Daumier steht in enger Fühlung mit den Indépendants von 1830, die in den ersten romantischen Salons sich ihre Sporen verdienen. Für die Salonnummer des Charivari von 1834 zeichnete er die „Türkenwache“ von Décamps, der als Philipons Mitarbeiter sein Kollege war. Ebenso in einer höchst geistvollen Interpretation den „Blick auf Avignon“, der seinen Freund Paul Huet berühmt machte. Préault, der zeitlebens[1]) zu seinen Intimen gehörte, ist ein Freund aus diesen Tagen.

[1]) Er starb wenige Wochen vor Daumier. Auf dem Totenbette verlangte er, erzählt Alexandre, nach ihm, um ihm die letzte Beichte abzulegen. Er war eine der

Er erweckte mit seinen „Parias“ und dem gewaltsamen Relief der „Tuerie“ Hoffnungen, die freilich später nicht erfüllt wurden. Seine erste Gruppe (von 1830) „un jeune comédien romain égorgé par deux esclaves“ hatte er Daumier geschenkt, bei dem sie dreissig Jahre später noch Théodore Silvestre[1]) entdeckte. Ein anderer Bildhauer, Feuchères, dessen „Satan“ (ebenfalls im Salon von 1834) Aufsehen machte, hat uns ein Porträt des jungen Daumier gezeichnet. Daumier lebte nicht als Zuschauer in diesem Kreise. Täglich traf er sich mit diesen und anderen jungen Künstlern zu gemeinsamer Arbeit in jener Privatakademie, die sie sich in dem ehemaligen bureau des nourrices der rue St. Denis eingerichtet hatten. Vielleicht der erste Malversuch war ein Hebammenschild, das er mit Jeanson gemeinschaftlich anfertigte. Diaz, der ebenfalls zu der Gesellschaft gehörte, soll er, einem unkontrollierbaren Gerüchte zufolge, anfänglich die Figuren in die Landschaften gesetzt haben[2]). Das romantische kleine Porträt von Théodore Rousseau[3]), es hängt heute im Louvre, entstand offenbar in dieser Epoche und ist sicher eines der frühesten Dokumente für Daumiers Malerei. Von der gleichen Art und eng verwandt in der Pinselschrift wie der straffen Lichtführung ist das reizende kleine Bohême intériur[4]),

---

populärsten Gestalten des alten Paris, allerdings weniger als Künstler berühmt, wie als causeur und Verfasser von Paradoxen und Witzworten, die die Runde in der Gesellschaft machten.

[1]) Th. Silvestre, histoire des artistes vivants. Vgl. Katalog zu dem Essay über Préault.

[2]) Eine Skizze von Daumier bei dem Sammler Hazard in Orrouy, die zwei nackte Putten darstellt, trägt auf dem Rücken folgende handschriftliche, von Arsène Alexandre unterzeichnete Notiz:

„Etude d'enfants par Daumier et provenant de son atelier à Valmondois. Cette peinture riche à la Rubens est tout à fait un exemple des Mytologiades qui existent dans l'œuvre peint de Daumier, et elle explique de la façon la plus curieuse comment, ainsi que cela n'a été dit par des contemporains, il a souvent travaillé aux figures dans les peintures de Diaz, qui avait recours à lui pour cela.“

[3]) Sie begegneten sich zuerst vielleicht in einem Kreise von Malern und Dichtern, deren Mittelpunkt ein revolutionäres Journal, la liberté, war. Um 1830. Daumier besuchte ihn später mehrfach in Barbizon, feststeht 1855 und 1865.

Vgl. Souvenirs sur Th. Rousseau par Alfred Sensier. Paris (Teschener) 1872.

[4]) In der Sammlung Alexis Rouart.

das mit seiner Murgerstimmung so ganz aus dem Ton jener Zeit klingt. Vermutlich stammt noch manches von dem, was wir publizieren, aus der Zeit vor 1848. Etwa der décampshafte Wasserträger, die beiden kleinen Brückenbilder mit den Spaziergängern, eins am Mittag, eins bei Nacht (alle in der Sammlung Henry Rouart), und dieser oder jener Advokat oder Estampensammler. Auf der Liste der Künstler, die im Frühjahr 1847[1]) sich zu der ersten Pariser Sezessionsgesellschaft zusammenschlossen, steht auch sein Name. Warum, wenn nicht auch er sich mit Ausstellungsplänen trug? Der Sturz Louis Philippes macht dann das Unternehmen gegenstandslos, da mit ihm auch die tyrannische Kunstverwaltung fällt, die bis dahin fast allen schöpferischen Kräften den Weg in die Oeffentlichkeit versperrt hatte. Vielleicht waren es nur diese Zustände, die es Daumier so lange verboten herauszutreten?

Trotz allem scheint es mir unmöglich, auf Grund dieser noch so wahrscheinlichen Annahme eine regelrechte „erste Periode“ zu konstruieren, ohne in das Spiel willkürlicher Datierungen und Zuschreibungen zu verfallen. Was würden wir auch gewinnen mit der Feststellung, dass Daumier früher nur zaghaft, vorsichtig, bescheiden ausdrückte, was er später kühn, unbekümmert mit der Leidenschaft des Improvisators hinschrieb. Diese Kunst muss en bloc hingenommen werden. Sie ist nicht so sehr die Frucht einer Entwicklung, als die Manifestation eines Zustandes. Wir haben etwas wie einen vulkanischen Ausbruch vor uns, der die mannigfaltigsten Gebilde zutage fördert, aber doch immer Variationen der gleichen Materie. Ich gedenke diese Gebilde zu sammeln, indem ich Gleichartiges und Verwandtes gruppiere und aneinanderreihe, ohne zu versuchen, einen Aufbau zu errichten, der dem Wesen der Sache nicht zu entsprechen scheint.

* * *

Das erste Werk, mit dem Daumier also vor uns tritt, ist die Allegorie der Republik von 1848.

---

[1]) Vgl. Sensier, Rousseau.

Courbet hatte offenbar das richtige Gefühl, als er ihn bestürmte, die wiedergewonnene Freiheit zu verherrlichen. Niemand schien so berufen dazu wie Daumier. Als die Entscheidung fiel und das Volk von den Tuilerien Besitz ergriff, brachte der Charivari sein schönes Blatt, wo die junge Freiheitsgöttin strahlend wie der Morgen die Türen aufreisst und das Ministerium Hals über Kopf auseinandersprengt. Mancher mochte sich dieser Gestalt aus den alten Jahrgängen der Caricature und des Charivari erinnern, wo sie so oft auftauchte. Damals geknebelt, als geschändete Jungfrau, erschlagene Priesterin, verfolgte Märchenprinzessin, unter allen Verkleidungen erkenntlich als Genius der Republik, der Freiheit. Et pourtant elle marche . . . hatte der junge Daumier gerufen, jetzt war sie am Ziele angelangt. Sein Name schien in der Tat verknüpft mit diesem Idealbild, die sich darbietende Aufgabe fiel in seine ureigenste Domäne.

Er beschickte die Konkurrenz mit einem Entwurf, der, wie schon erzählt, keinen Preis bekam. Unter der Flut bizarrer und marktschreierischer Erfindungen, mit denen jene, wie es scheint, ziemlich triste Ausstellung überschwemmt wurde, konnte er kaum auffallen. Alle Welt hatte sich beteiligt, doch sind mir von bekannten Künstlern nur zwei feststellbar gewesen. Diaz hatte eine Figur gesandt, die seinen allzugefälligen, nach Correggio empfundenen Venus- oder Caritasgestalten glich. Millet ein halbnacktes Weib, zur Seite Werkzeug und einen Bienenkorb, das in der linken Hand Honigwaben darbot, mit der andern Pinsel und Palette hielt[1]). Daumiers Komposition hat die noble Schlichtheit und die Einfalt jedes in sich klaren Empfindens[2]). „La République nourrit ses enfants et les instruit", hiess sein Kennwort, und diese Idee scheint mit zwingender Kraft, schlagend und eindrucksvoll zum Bilde geformt. Man sah ein üppiges junges Weib, antik gewandet, auf einem Thronsitz.

---

[1]) Erwähnt in „Millet par Alfred Sensier".

[2]) Vgl. Champfleury, œuvres posthumes.

Champfleury schrieb von 1846—1851 Kunstkritiken für eine Revue „le Pamphlet". Der Artikel über Daumiers Republik ist datiert vom 6. August 1848. Er druckte die Passage wieder ab in seiner histoire de la caricature moderne.

An ihren nackten Brüsten trinken zwei Knaben, zwei andere zu ihren Füssen gekauert, lesen in Büchern. Die Hinzufügung der Trikolore macht die Beziehung sinnfällig.

Ein Blick auf unsere Abbildung zeigt, dass das Werk, das wir kennen und das vor kurzem durch die Schenkung Moreau-Nelaton in den Louvre gelangte, von dieser Beschreibung ein wenig abweicht. Wir haben das ausgeführte Bild vor uns, während Daumier nach Champfleurys Bericht „un peu douteur par trop d'intelligence“ nur die Skizze ausgestellt hatte[1]). Dort wurden die Kinder zu den Brüsten emporgehalten, während sie hier stehen und von den lesenden zweien ist nur eines beibehalten. Die Skizze, heute verschollen, liegt nicht zum Vergleiche vor, doch scheint die definitive Fassung die glücklichere Lösung zu bringen.

Durch den Wegfall des vierten Knaben gewannen die Hauptmotive an Wirkung. Die säugenden Kinder haben jetzt Raum sich aufzurichten und bilden, stürmisch an das Weib sich drängend, eine leicht asymmetrische Bewegung, die sie gleich zwei wuchtigen Strebepfeilern gruppiert. Die breitausladende Basis wird dadurch ungezwungen zu einem pyramidalen Aufbau geleitet. Die Krönung gibt der schlanke Kopf des Weibes mit dem streng im Linienzuge herabwallenden Haare. Das Schema, das manchem zu herkömmlich dünken mag, verfehlt nicht seine bewährte Wirkung. Die schöpferische Fähigkeit zeigt sich nicht im Umstoss oder in der Vermeidung eines Gesetzes, vielmehr in der Art, wie sie es neu erfüllt. Hier ist die Formel mühelos gewonnen und aufs geistvollste belebt.

Die Armbewegung der Frau unterbricht das Dreieck höchst natürlich, ohne es zu zerstören. Die Linke presst, mächtig zugreifend, den einen Knaben heran. Die Rechte, hochlangend, pflanzt die dreifarbige Fahne auf. Vier, fünf Klötze haben genügt, einen Thronsitz zu bauen, der das Ganze solide zusammenhält. Die magere, schmucklose Architektur, die ein

---

[1]) In der Salonkritik von 1849 erwähnt Champfleury die „Republik“ wie folgt: „Sa première œuvre fut très remarquée, l'esquisse de la République à l'École des Beaux-Arts. Le peintre, un peu douteur par trop d'intelligence, n'envoya pas son tableau au concours.“

Instinkt fand, der ungestüm zur Hauptsache treibt, erscheint nicht arm, weil sie ihre Funktion erfüllt. Mit ihren spröden kubischen Formen werden die vollen, fliessenden Rundungen zugleich gebändigt und zu reichem Spiel entfaltet. Für die strenge Enthaltsamkeit der Konstruktion entschädigt sich der Künstler durch die üppige Pracht des Details. Unter Detail versteht man bei Daumier nicht die Neugier subtiler Einzelheiten und das Abschweifen zu kleinen Sondereffekten. Er formt ganz summarisch, in breiten Massen. Seine Ausführung gilt der Bereicherung, der Variation der Gesamtform. Sein Temperament entladet sich in den heftigen Arabesken, die er aus dem schwellenden Körper der Dinge, aus den Ansätzen und Ueberschneidungen der Muskeln, den Verschiebungen der Flächen, dem bronzenen Guss der Konturen lockt. Darin wird er dramatisch und hinreissend. Zur Unterstützung des Rhythmus nimmt er ein steil auffallendes Licht, das mit Höhen und Tiefen wahre Wunder, eine kostbare Gebärde schafft. Die Brust des Weibes wölbt sich riesenhaft, wie der Erdball selbst. Von dort aus quillt ein wogendes Leben, das in den panterhaften Knabenleibern animalisch kühn, leidenschaftlich sich regt. Zwischen ihnen flutet das Gewand in wahrhaft griechischen Falten, in strömender Kaskade herab. Das in den Schattenmassen der Knie geborgene Kind hockt wie in einer Grotte, die die Wellen umspülen und ist ganz Meditation. So schafft er in der absoluten Ruhe eine starke Bewegtheit.

Die Gedämpftheit der Farbe gehört zu dieser Anschauung. Die Töne erstehen, einer aus dem anderen abgeleitet, fast nur durch Helligkeitsgrade. Der graue neutrale Grund, die Steinfarbe des Thrones, das weisse Gewand sogar erscheint lediglich durch die Verwandlung des Lichts aus der gleichen Materie gewonnen. Das bräunliche Fleisch der Leiber betont nur die eben notwendige stoffliche Trennung, das Blau und Rot in der Fahne tritt so diskret auf, dass es als willkommener Kontrast eine allzustrenge Monochromie aufhebt.

Man wird in dieser ganzen Komposition nicht einen Ton finden, nicht einen Akzent, der zu viel wäre. Das Prinzip der blockartigen Geschlossenheit ist in wundervoller Weise gewahrt, die jeder Bildhauer

neiden könnte. Und man denkt unwillkürlich an Skulptur, eine Inspiration an Michel-Angelo ist offensichtlich. Banal wäre es, die Anlehnungen ihm nachzurechnen. Die Anklänge sind so wenig vertuscht, dass sie einer bewussten Anspielung auf vorbildliche Traditionen gleichen. Jeder Künstler hat das Recht, sich ihrer zu bedienen, wo er es in dieser überlegenen Art tut. Die Sprache der Vergangenheit ist in seinem Munde nicht Phrase geworden. Sie klingt frisch, original und voll derben Freimuts. Man kann nicht auf klassische Art natürlicher sein: wie drollig wirkt neben solcher Allegorik Millet mit Bienenkorb und Palette. Hier offenbart sich eine ursprüngliche Kraft, die aus dem Innersten der Rasse kommt und sich nur zu regen braucht, um Schönheit zu entfalten.

Mit der Republik ist der Ton angeschlagen, der für eine ganze Seite in Daumiers Werk bezeichnend ist. Wer bis zu diesem Moment in ihm einen Künstler gesehen hatte, dessen ganze Anschauung einen heftigen und unnachgiebigen Realismus zu fordern, durchaus in der Betrachtung der zeitgenössischen Welt zu wurzeln schien, mochte überrascht sein von der Richtung, die er einschlug. Diese Richtung wird durch den Namen Delacroix angedeutet. Meier-Graefe hat den intimen Zusammenhang dieser beiden Geister zum Ausgangspunkt seiner Charakteristik von Daumier genommen. Es besteht in der Tat eine tiefere Beziehung, die es erlaubt, Daumier als Ganzes in Parallele zu setzen, von einer Ergänzung zu reden, wenn man die Prinzipien seines Schaffens untersucht, die vollkommen sich mit Delacroix' Aesthetik berühren. Er ist nicht Fleisch von seinem Fleische, aber doch Geist von seinem Geiste. In Delacroix' Nachlass entdeckte man Croquis nach den genialen Akten Daumierscher Badeszenen, die schönste Anerkennung dieser Beziehungen. Er begeisterte sich für ihn, meint Champfleury[1]), wie ein Kavalier, der ein elegantes Araberross reitet, plötzlich anhält, um einen Bierwagengaul zu bewundern. Delacroix liebte die Revolutionäre nicht, diese artistes à barbe, wie er sie nannte, die 48 gemacht hatten. Daumier war eine Ausnahme, war mehr. Er lernte ihn um diese

[1]) Vgl. histoire de la caricature moderne.

Zeit persönlich kennen, vielleicht hat Baudelaire, der gemeinsame Freund, die Bekanntschaft vermittelt[1]). Einer war das Gewissen des andern, sagt Meier-Graefe. Jedenfalls war es Delacroix für Daumier, den man, ohne ihm unrecht zu tun, vielleicht als die grossartigste Aussaat von Delacroix' Genie bezeichnen kann. Das Massacre in der rue Transnonain, dasjenige unter Daumiers Jugendwerken, in dem er zum ersten Male, leider blieb es vereinzelt, sein wahres Gesicht, seine höchsten Fähigkeiten ganz unverhüllt gezeigt hatte, war schon ganz von Delacroix erfüllt. Der mächtige Wurf, der dieses grandiose Drama der Verwüstung hinschleuderte, die monumentale Kühnheit der Verkürzungen, die grosszügige Raumandeutung, die Steigerung des Schrecklichen in den Motiven und zugleich die klassische Mässigung, die das Grauen erhaben macht, alles findet seine Vergleiche in Delacroix' Sphäre. Wir lernen jetzt Dinge kennen, die ihn direkt auf seinen Spuren zeigen, schon in ihrer Aeusserlichkeit, als Geschmack, als Erfindung die Zugehörigkeit zur Delacroix-Romantik verraten.

---

[1]) Vgl. E. Delacroix, Journal.

Eine Notiz unter dem 5. Februar 1849 besagt: „Il (Baudelaire) m'a parlé des difficultés qu'éprouve Daumier à finir"; ferner am 12. Januar 1850: „Voir Meissonnier et Daumier."

Champfleury, histoire de la caricature moderne:

„J'aurais pu montrer le caricaturiste descendant de son atelier dans les salons somptueux de l'hôtel Dimodan, où vers 1848 la plupart des artistes de l'île Saint-Louis se réunissaient pour entendre les quatuors des grands maîtres de l'Allemagne . . . et là j'ai été témoin de la profonde sympathie du peintre de Faust pour l'auteur de l'histoire ancienne."



DER ROMANTISCHE DAUMIER



Zeitlich steht der Republik wohl am nächsten ein Gemälde, das ebenfalls erst durch die Centennale wieder bekannt wurde und dort die Bezeichnung „Oedipe et le Berger Phorba" trug.

Das Sujet ist der Vorgeschichte der Oedipustragödie entnommen und behandelt die Auffindung des ausgesetzten Knaben. Bekanntlich sollte Jokastes Sprössling getötet werden, der beauftragte Sklave begnügte sich, ihn an einem Baume aufzuknüpfen, indem er ihm die Fessel durch die durchbohrten Fussgelenke zog. Hirten entdeckten das Opfer und nahmen es zu sich. Was an dieser Episode die malerische Phantasie reizen kann, ist schwer ersichtlich und namentlich ist man erstaunt, Daumier auf so abgelegenem Pfade des Mythos zu begegnen. Nicht dass ihm die antike Vorstellungswelt fremd gewesen wäre, ein amüsantes Intermezzo in dem Werk des Karikaturisten (die histoire ancienne) zeigt ihn mit der Heroenwelt so vertraut, wie es nur irgend ein griechelnder Akademieprofessor sein mochte. Wir wissen auch, dass er sich in Sophokles zu versenken liebte. Aber gerade dieser Gegenstand scheint als Wahl so ausgespürt und an den Haaren herbeigezogen, wie es zu der einfachen Geradheit eines Daumier gar nicht passen will. Ich vermute, dass er vielmehr indirekt, durch einen plastischen Eindruck darauf gebracht wurde. Im Salon von 1847[1]) war ein Bild von Millet zu sehen, das den Vorwurf behandelte. Es war das Werk eines noch Unbekannten, der eben anfing, das Interesse der Künstler auf sich zu lenken. In Daumiers Umgebung wurde sicherlich darüber diskutiert. Thoré, der Wortführer des Kreises,

---

[1]) Roger Marx erwähnt die beiden Oedipusbilder in seiner Studie über die Centennale (Gazette des Beaux-Arts) und hält wohl mit Recht die Daumiersche Variante für gleichzeitig mit dem Bilde Millets.

widmete ihm ein paar Zeilen in seinem Salonbericht, indem er das Werk schonend ablehnte, doch den Autor gegen vorschnelles Urteil zu schützen suchte[1]). Ich kenne diese Komposition nur aus einer Abbildung, die das Studioheft „Corot and Millet" publizierte. Danach lässt sich Thorés Kritik nur unterschreiben. Millet hatte seine Linie noch nicht gefunden und schlug sich mit einem seiner Natur verwehrten, unklar begriffenen Ideal von Koloristik herum. Die Literatur spielte ihm einen Streich, und er häufte so lange pittoreske Details an, bis ihm das Bild vor lauter Erfindung unter den Händen zerrann. Da war das Kind in dem Gestrüpp eines Baumes aufgehängt, der sich gefällig über einen Hohlweg beugt. Oben, halb verdeckt im Laub, sass ein bärtiger Mann, der Hirt, der die Fesseln zu lösen scheint. Unten kniet gegen die Böschung des Terrains sein junges Weib, den abwärts gleitenden Knaben in die Arme nehmend. Hinter ihr steigt der Weg schroff gegen den Himmel, vor dem sich die dunkle Silhouette eines Schäferhundes absetzt. Unglaublicherweise ist noch eine dritte Person da, die man erst nach längerem Hinschauen entdeckt, sie ist unter den aufgehobenen Armen der Frau sichtbar, zwischen ihr und dem Terrain eingequetscht. Das Ganze gibt ein ziemlich verworrenes Gewühl von Formen, aus dem nicht die mindeste Wirkung sich löst. Wahrscheinlich hat Millet allerlei Gemütvolles dabei gedacht, das Ueberraschende und Rührende des Vorgangs zu steigern und auszuführen gemeint.

Es kam dabei eine Unordnung zustande, die die Kritik herausfordert und man mochte sich Daumier vorstellen, wie er, von den Fehlern frappiert, in diesem Chaos am liebsten Ordnung geschaffen hätte. Da er Millets Bild nicht korrigieren durfte, ging er in sein Atelier und malte für sich die Szene um. Das Erzählende war ihm furchtbar gleichgültig, er versuchte dieser Situation einen plastischen Ausdruck zu entreissen.

Von der ganzen Legende blieb ihm nur eben das elementare Bewegungsmotiv im Kopfe, die Situation, wie jemand ein in dieser bizarren Lage

---

[1]) Vgl. Les salons de Bürger-Thoré.

aufgehängtes Kind vom Baumast löst. Alles legendar Anspinnende schiebt er mit einem Ruck beiseite und fasst den Gedanken so nüchtern, so schmucklos wie möglich, auf ein simples plastisches Motiv reduziert, das er dann freilich mit einem bildlichen Reichtum beleben wird, von dem sein Partner nichts geahnt hat.

Er sieht das Motiv mit einer Figur, dem Hirten, der in seiner Hand sogleich eine stark geprägte, sehr originelle Typik erhält, zu einer Art Simsonerscheinung wird von etwas wildem, ländlichem Charakter, der angeregten Vorstellungswelt glücklich entsprechend. Ein kurzer dicker Mantel umhüllt seine herkulische Nacktheit, ohne das Muskelspiel der Gliedmassen zu stören. Er hat den Ort, wo das Kind angebunden ist, ein wenig hochgelegt, so dass eine stark gespannte Bewegung nötig wird. Der Hirt muss sich aufrecken, er steht auf den Zehenspitzen, mit geschlossenen Beinen, die aufs äusserste gestreckt werden. Im rechten Arm hält er, halb im Mantel, gegen die Brust gepresst, bereits den kleinen Leib, der von oben kopfabwärts herabhängt. Das Kind ist nur ganz summarisch gegeben, als ein untergeordnetes Motiv, das lediglich die Aktion in Gang zu setzen hat. Der linke Arm, in massivem Profil, reckt sich steil nach oben und biegt einen mächtigen Baumzweig nieder, an dem die Fessel sitzen mag. Der Kopf legt sich dabei weit zurück, so dass er mit der starren Masse des Bartes fast wagerecht steht, und nach energischer Anlage dieser grossen muskularen Geste ist die Fläche in einer entscheidenden Weise so gegliedert, dass die einfachen Formen der Umgebung mit geringstem Aufgebot wirksam werden.

Diese Umgebung ist im Gegensatz zu Millets Landschaftsrahmen so simpel wie möglich. Der typische Daumierbaum mit der bedachenden Fülle des Laubes, ein schwerer gerundeter Stamm in kräftiger Schräge zu der Figur gestellt, beherrscht den Vorderplan. Zwei grosse Bergkulissen mit einem breiten Spalt vom Himmel grenzen den Hintergrund ab. Behalten wurde von Millets Zutaten nur der schwarze Hund, der so, wie er hier placiert ist, einen wirklichen Sinn hat, indem er die starre Masse der Hauptperson unmerklich mit in die Diagonalbewegung des Ganzen bezieht.

Obwohl Daumier sich gar nicht um das Poetische gekümmert zu haben scheint, hat er trotz und vielleicht gerade wegen dieser kühnen Schlichtheit einen wirklich phantastischen und sagenhaften Ton getroffen. Millets Oedipus ist das Produkt einer äusserlichen Delacroixnachahmung. Er hatte geglaubt, sich jenen gleissenden Kolorismus zu eigen machen zu können, und diese besondere auf das Fluten und Steigen der Farbe angelegte, sich in züngelnden Serpentinen bewegende und aufbäumende Komposition. Er gab nur einen bunten Farbentopf. Daumier sucht den Kolorismus aus der Fülle des Tones. Er nimmt gebrannte Siena, Beinschwarz, ein wenig Blau und Weiss, aber er spielt auf dieser primitiven Klaviatur einen vollen, dröhnenden Akkord. Er überlässt die Aufgabe des Dichters den Tonmassen, die er zusammenfügt. Seine Poesie entwickelt sich aus den grossen Flecken, die sich zu seltsamen und eindrucksvollen Umrissen gestalten, zu einer wuchtigen Gebärde vereinigen und eine Erscheinung ins Leben rufen, die wie von selbst sich ins Unreale und Epische erhöht.

Das Bild ist ein gutes Beispiel für die Art, wie Daumier die Dichter interpretiert. Gleich Delacroix liebt er es zuweilen, bei ihnen sich Inspiration zu holen, weil sie seine Phantasie in Stimmung, in Laune versetzen, schlummernde Vorstellungen in festere Umrisse bannen. Wie jener liest er, zwischen den Zeilen, nicht auf der Suche nach einem Motiv, aber doch hier und da von einem Wortklang, einem Tonfall getroffen, die nachzittern und plötzlich eine Vision beschwören, die gar nicht im Buche zu stehen braucht. Solche Künstler illustrieren nicht, und sie entdecken Bilder, wo andere kaum eine Möglichkeit plastischer Gestaltung sehen. Was Delacroix bei Shakespeare, Dante, Goethe, Byron fand, das gaben Daumier die Cervantes, Molière, Lafontaine, denen sein Genie so verwandt ist.

Im Salon von 1849 hatte er ein Gemälde, zu dem Lafontaines reizende Fabel „le Meunier son fils et l'âne" den Vorwand liefert. „Er liess", berichtet Champfleury in seiner Ausstellungskritik, „die drei handelnden Personen in der Ferne, um drei üppige Kreaturen in Szene zu setzen, die vor Lachen platzen, den Esel gleich einem Erzbischof in der Sänfte herankommen zu sehen."

Dieses Gemälde nun, das wohl mit Recht als ein Hauptwerk von Daumier galt, ist verschollen. Arsène Alexandre, der es in seinem Buche (1888) noch unter dem Besitz von Daumiers Witwe notierte, spricht gelegentlich eines Artikels[1]) über die Kollektion Rouart die Vermutung aus, dass es nach Amerika gekommen sei.

Die hier publizierte Abbildung stellt den ersten Entwurf dar; ich verdanke sie einem jener glücklichen Zufälle, die in Paris möglich sind. Richard Muther zeigte mir vor kurzem die kleine Skizze, die er auf einem Streifzug durch die Pariser Brocanteurläden entdeckt hatte, und ich erkannte mit Vergnügen darin die lange gesuchte Originalkomposition. Das Bildchen entsprach nicht nur den mir vorliegenden Beschreibungen, es korrespondierte auch mit einer grossen Replik, die Herr Hazard in Orrouy besitzt und die unter Weglassung des Hintergrundes das Hauptmotiv mit den drei lachenden jungen Weibern wiederholt. Die Vorzüge des verschwundenen Originals wird man sich am ehesten nach diesem Fragment vorstellen. Es zeigt der kleinen Skizze gegenüber eine grössere Entschiedenheit in den Kontrasten, Verkürzungen, Ueberschneidungen, Proportionen, eine grössere Freiheit des Vortrags. Das Bildchen des Professor Muther habe ich ziemlich braun und tief im Ton in Erinnerung, in dem grossen Fragment ist die Farbenwahl, soweit sie sich nach den Lokaltönen ausdrücken lässt, ungefähr die gleiche, bekommt aber einen anderen Intensitätsgrad. Der Gesamtcharakter ist freskenhaft kühl. Die Röcke der Weiber sind zusammengestellt aus blauschwarzem Mieder, braunrot mit grau bei der vorderen, graubraun bei der rechten, die dritte mit dem Fruchtkorb erscheint ganz als dunkle Silhouette vereinfacht, das Fleisch ist rötlich gestuft. All diese Töne werden aber sehr entschieden durch die Umgebung, das kalte Graublau der Mauer, den silbrigen Himmel, das Violettgrau des Hintergrunds bedingt, wodurch alles einen feinen atmosphärischen Charakter gewinnt. Die Skizze hat die gewisse romantische Farbe, das grosse Exemplar bringt Zusammenstellungen, die an die Anschauung des Impressionismus

[1]) In der Zeitschrift Les Arts, V. Jahrgang 1902, Paris, Goupil.

erinnern. Besonders aber haben die Figuren an Form gewonnen, die vordere ist schlanker geworden, der Kopf, in dem kleinen Format etwas plattgedrückt, kecker gedreht und mit ein paar summarischen Flecken und Punkten gemacht, die Arme sitzen heftiger als Winkel. Was man sich aber sehr gut nach der Skizze vorstellen kann, ist die Gesamtanlage der Gruppe, die jauchzende Bewegung, der Schwung der flutenden Gewänder. Es steckt ein unglaublich gesundes, lebensfrohes Temperament darin, ein Hauch von Süden, etwas von dem meridionalen in Daumiers Blute, etwas wie Winzerrausch. Das triumphal Tänzerische der Mittelfigur erweckt ein paar Takte aus Carmen. Wir haben einen der glücklichsten Augenblicke des Meisters vor uns.

Auf der Daumierausstellung der Ecole des beaux-arts war ein Bild zu sehen, das ebenfalls den Titel der Lafontaineschen Fabel trägt (es wurde vor nicht langer Zeit von Herrn Paul Gallimard erworben), aber mit der eben besprochenen Komposition nichts zu tun hat. Es ist eine Inspiration ganz anderer Art und hängt mit dem Lafontaineschen Thema noch loser zusammen als die anderen Bilder. Man sieht hier die eigentlichen Helden der Fabel; der Müller auf dem Esel, von seinem Sohn begleitet, reitet von hinten gesehen der Tiefe des Bildes zu. Eine Bäuerin, mit einem derben Jungen an der Hand, einen Säugling auf dem Arm, begegnet ihnen, nach vorne schreitend. Diese Tafel besitzt Eigenschaften, die den Verlust des anderen „Meunier" reichlich ausgleichen, in mancher Hinsicht sogar vergessen machen.

Man lernt damit einen ganz neuen, sehr seltenen, aber um so kostbareren Daumier kennen. Die monumentale plastische Gebärde wird hier durch eine farbige Flächenkunst ersetzt, die sonst ausserhalb seines Gebietes zu liegen scheint und in seinem Werk nur wenige Analogien besitzt.

Das Wort atmosphärisch, das ich für das Fragment der Kollektion Hazard anwandte, bekommt hier erst seine eigentliche Bedeutung; die Tafel ist von Atmosphäre durchflutet und alle Formen darauf sind Kondensierungen dieser Atmosphäre. Die grössere Hälfte des Bildes liegt im Schatten, den die zur Rechten aufgetürmte Mauer der Dorfhäuser spendet.

Diese Häuser sind aus einem blonden olivgrünen Halbton gemacht, der Boden eine lichtere Nuance dazu. Die Bauersfrau trägt einen blauen Rock, ein lichtes fahlrotes Kopftuch, zwei diskrete Akzente, die die aufgelöste Masse beleben. Ueber die Mauer fällt ein Lichtstrahl auf die Reitergruppe. Der Esel, in den Schattenpartien ebenfalls aus den Halbtönen gestimmt, wird an den Lichtstellen weiss, der Mantelsack blaugrün, der Rücken des Müllers preussischblau belichtet. Der Junge daneben ist wieder im Schatten, seine Jacke in einem duffen, schwärzlichgrauen, doch durchsichtigen Ton. Die Entscheidung bringt der Fond, wo der Himmel in Veroneses Art die lichten Blaus aus dem Reiter zwischen fahlen, grünlichen und goldigen Streifen verspielt, und wo das Terrain eine rätselhafte smaragdene und türkisfarbene tiefe Pracht entwickelt. Diese rohe Beschreibung kann natürlich nur ganz vage die wunderbare Einheitlichkeit, den grandiosen Effekt andeuten, der aus diesem Ineinanderweben verwandter Klänge erzielt wird. Von der Fülle, dem reichen Glanz, der aus dieser beschränkten Palette strömt, kann nur das Werk selbst eine Vorstellung geben.

Daumier hat farbig seine schönsten Wirkungen immer auf dem Holze erzielt, hier hat man das Gefühl, als ob das Holz selbst sich in kostbares Geschmeide verwandelt hätte, man glaubt es durchzufühlen, die Farbe ist in ganz dünnen Tuschen und Schraffierungen unvermittelt und in ursprünglicher Reinheit darüber hingeflossen und steht mit der Unverrückbarkeit und Selbstverständlichkeit der ersten Improvisation da. Die Zeichnung scheint hier unmittelbar aus der Farbe zu entspringen, während sie sonst auf all seinen Werken das primäre Element ist, und sie hat daher jenes gewisse Linkische und Naive, das auf der Reproduktion vielleicht zunächst ins Auge fällt, aber zweifellos in dem Stil des Ganzen bleibt und für uns nur einen Reiz mehr bildet.

Ich habe das Gefühl, dass dieses Werk einer bedeutend späteren Zeit angehört, aber ganz in der Nähe des ersten „Meunier" steht ein Bild, das sich ebenfalls auf den Lafontaineschen[1]) Fabelschatz bezieht und das Thema

[1]) Lafontaine war der Liebling des ganzen Daumierkreises. 1855, als er und andere Gefährten in Barbizon um Rousseau versammelt waren, plante man, Lafon-

von „Les voleurs et l'âne" behandelt. Das so betitelte Gedicht pointiert das Motiv des tertius gaudens, zwei Räuber streiten sich um ihre Beute, einen Esel, den ein dritter besteigt und im Galopp entführt. Daumier machte daraus diese famose Schlägerei, die der Besucher des Louvre kennt, ein Motiv recht nach seinem Herzen, da es ihm erlaubte, mit aller Leidenschaft seine Begeisterung für muskulare Bewegtheit aufzuspielen. Ihm schwebte da eine Gruppe von zwei sich raufenden, stossenden, keuchend übereinander hergefallenen Kerlen vor, die ihn ausserordentlich beschäftigt haben muss, denn die Komposition existiert in nicht weniger als vier Varianten. Neben dem Hauptstück, dem Louvrebild, existiert noch eine gemalte Skizze (die ich leider nicht kenne), eine gezeichnete Vorstudie und eine Lithographie, die als Sonderblatt unter dem Titel „souvenirs d'artistes" publiziert wurde und durch die Signatur „Daumier pinx. et lith." als Replik des Gemäldes zu bestimmen ist. Amüsant war mir die Entdeckung einer karikaturalen Variante, die ein Charivariblatt aus der Serie „les bons amis" bringt. Eine Pariser Strassenszene, wo zwei sich explizierende bons amis in ganz der gleichen Weise übereinanderliegen, ist offenbar der Ursprung dieser Komposition, zu der Lafontaine dann die poetische Einkleidung herlieh.

Das Gemälde ist von einer für Daumier schon sehr weitgehenden Ausführung und Abrundung, die heute leider nicht mehr recht zur Geltung kommt, da es ziemlich gelitten hat. Die Situation wird in einem waldigen Hügelterrain angenommen, aus dessen Dunkelheiten die Figuren scharf

---

taine, dem grossen Landschafter unter den Poeten (wie Rousseau ihn nannte), ein gemeinsames Denkmal zu errichten.

Einer, Martin Etcheverry, wollte eine kunstvolle Handschrift herstellen, die die Maler mit ihren Beiträgen schmücken sollten. Rousseau, Diaz, Barye, Daumier und Millet verteilten bereits die Stoffe unter sich, auch Delacroix und Jules Dupré sollten aufgefordert werden. Sensier hat in seinem Rousseaubuch ausführlich über das Projekt berichtet, das später fallen gelassen wurde. Die Fabeln, die Daumier behandeln wollte, waren: Le Villageois et son Seigneur. Le Cygne et le Cuisinier. L'Ecolier et le Pédant. L'Astrologue. Le Savetier et le Financier. L'Huître et les Plaideurs. L'Ivrogne et sa femme. Unter den Sujets, die Millet gewählt hatte, wird auch Les voleurs et lâne genannt.

beleuchtet hervorspringen. Aber die Einheit ist gestört, die Tiefen, in denen das verhängnisvolle Asphalt benutzt wurde, sind schwarz und undurchsichtig geworden. Die Figur des im Hintergrund fortjagenden Reiters verschwimmt heute fast und die beiden Hauptpersonen, noch dazu stark detailliert, isolieren sich zu sehr, seit die räumliche Abstufung an Fülle verloren hat. Immerhin lassen sich noch die schönen Qualitäten erkennen. Der Pinselstrich mit seiner lockeren, teilenden, die grösseren Flächen reich nuancierenden Tonmalerei, mit seiner drehenden, modellierenden, die plastischen Formen überreissenden Schraffierung erinnert an Delacroix' Handschrift. Der Fund dieser jähen, erstaunlich wirksamen Verkürzung, in der die Gruppe der beiden niederbrechenden Kerle sich präsentiert, wäre ebenfalls seiner würdig. Man vergleiche nur einmal, wie Décamps, der ebenfalls das Motiv behandelt, sich abgefunden hat. Die Zeichnung ist in der Kollektion Moreau-Nélaton ausgestellt. Er hat sogar ein Breitformat annehmen müssen, so wenig verstand er zu konzentrieren. Glänzend ist auch die Lichtführung, diese wohltuende Tiefe, wo die beiden Köpfe zusammengeraten, dieser schöne Wechsel von Helligkeiten und Schatten, der die Aktion der Glieder unterstützt und sie zugleich mit den Schatten der Umgebung verbindet. Störend ist nur ein kleines Detail, wie der Fuss des unten liegenden Strolches hinter dem Leib des über ihn geworfenen hervorstösst. Es war einigermassen kompliziert, bei dieser Gruppe die vielen zusammentreffenden Gliedmassen in eine sowohl ausdrucksvolle als schöne Ordnung zu bringen, und man spürt in den verschiedenen Varianten, wie er sich auch damit beschäftigt hat. In der letzten, lithographierten Fassung hat er den genannten Fehler beseitigt. Einen besonderen Reiz besitzt der vermutlich erste Entwurf, die Kohlezeichnung, die wir abbilden, die in ihrer rapiden Niederschrift vielleicht am unmittelbarsten Daumiers Intentionen entspricht.

Die Räuber sind hier nackend, und wunderbar ist es, wie aus den zuckenden Formen, den krassen Muskelangaben sich ein Stil entwickelt, der weit über den Gegenstand hinausweist. Man sieht die Gruppe plötzlich in einer Beleuchtung, die ihr etwas von der Pracht antiker Ringergruppen mitteilt.

Er, der so leidenschaftlich die Dynamik des Körpers empfand, dass ihm selbst bei bekleideten Figuren die Muskulatur durch Rock und Hosen wuchs, träumte unaufhörlich von solchen Möglichkeiten, in idealer Nacktheit zu schwelgen. Wir haben bisher nur die ersten Proben gegeben, eine ganze Reihe von Werken beweist, dass es sich um mehr als gelegentliche Einfälle handelt, um eine Tendenz, die Grundzüge seiner Schöpfung erhellt.

* * *

Im Salon von 1850/51 stellte er einen Silen aus und zwei von Satyrn verfolgte Bacchantinnen. Der Silen, ein in Kohle gezeichneter Karton, heute im Besitz des Museums zu Calais, bedeutet einen der Höhepunkte seines Schaffens. Das klassische, altmeisterliche Element, das ja überall bei ihm durchbricht, mag er Spiessbürger in Unterhosen, mähneschüttelnde Volksvertreter, zankende Marktweiber attackieren, tritt hier eklatant auf wie eine Familienähnlichkeit, der Stempel einer Blutsverwandschaft. Man glaubt einen unentdeckten Rubens oder Jordaens kennen zu lernen. Die Brüder Goncourt haben in einer prunkvollen Nachdichtung das Bild beschrieben[1]). „Das ist der Noah, der Sancho-Pansa Griechenlands, ist Silen," heisst es. „Auf seinem grauen Haupt schwankt der Efeukranz, mit dem Horen und Jahreszeiten Bacchus als Kind gekrönt. Stiere Trunkenheit löscht seinen Blick aus und das müde Grinsen der vitelliushaften Miene. Sein Kinn irrt zur Brust. Der Abendwind, über die rötlichen Weinberge hauchend, wiegt und schüttelt den trunkenen Gott, der zusammenknickt und schwankt. Seine Beine gleiten auf dem Boden, als wär's der gefettete Schlauch, auf dem die Bauern an den Festtagen tanzen. Sein

---

[1]) Der Artikel, dem ich den zitierten Passus entnehme, erschien als begleitender Text zu einer Holzschnittreproduktion, die ein von Gavarni geleitetes kurzlebiges Journal, „le Temps illustrateur universel" im Jahre 1860 brachte. Der Schluss lautet:

„War es nicht interessant, von einem solchen Manne eine ernste Zeichnung zu publizieren und dem Publikum darzutun, dass, ohne Raffael oder Vinci zu kopieren, ohne zu der Truppe der offiziellen, klassierten, medaillierten, einbalsamierten Maler, der Maler mit Staatsaufträgen und Aussicht aufs Institut zu gehören, Daumier nicht weniger das Recht hatte, sich an Silen zu wagen als Prudhon an Psyche?"

ganzes Fleisch, sein üppiger Wanst sind ein Rutschen und Schaukeln. Er kann sie nicht weiter schleppen und mit halb sich öffnenden Lidern sucht er ein Lager im Grünen, um zu schlafen. Seine Gefährten, seine Brüder, die Kabyren, Dactylen und Korybanten, schieben tanzend und lachend ihre Arme unter seine trägen und erstorbenen Arme. Ein Satyr, kraftvoll die Lenden und wohlgeübt den Epillmios zu tanzen, den Tanz der Weinlese, will ihn auf seinen Esel laden, der geduldig die Bürde erwartet. Ein Kind, schön wie der junge Ampelus, blickt über den Esel hinweg mit grossen Augen auf den Gott.

Dann hinter dem Gott, den man halb zerrt, halb trägt, flatternde Draperien, Arme hoch in die Luft geschwenkt, laute Rufe, die Gefährten zur Beihilfe fordernd, die hinter dem Hain kletternd und strauchelnd das Feld gewinnen, das ganz vom Liede des neuen Weines erdröhnt.“

Daumiers Werk ist einfacher, doch spendet es trotz geringeren Aufgebots den ganzen Reichtum, den das Goncourtsche Poem ausmalt. Er hat eine mysteriöse Fähigkeit, die Phantasie anzuregen, dass sie in einem Bilde noch viel mehr zu entdecken glaubt, als wirklich vorhanden. Sein Ausschnitt gibt Halbfiguren, deren enorme Lebensfülle und Bewegtheit den Rahmen zu sprengen droht und weitet. Das Auge wird mitten hinein in das Getümmel wogender Formen gerissen.

Ganz massiv, prall in den Vordergrund, pflanzt er den Schmerbauch des Silen, der sich bläht wie ein zum Bersten gefüllter Weinschlauch. An ihm hängen die Begleiter, kaum im stande, den wüsten Sturz aufzuhalten. In schwungvoller Seitenbewegung weit ausgelegt, die straffe Spannung eines nervigen grossgefügten Rückens zu den schweren Fettmassen kontrastierend, packt ihn eine Bacchantin an dem feisten, willenlosen Arme, um ihn zu dem Esel zu zerren. Von der anderen Seite sich gegenstemmend nimmt, ihn halb überschnitten ein grinsender Satyr, der mit der kantigen Bewegung seines Umrisses den runden Block profiliert, wie der Henkel eine bauchige Vase. Die winkende Geste des Weibes, die hinter der Gruppe jäh aufschnellt, bringt das Ganze in Fluss. Dieses Quellen von Fleisch, Schwanken von Körpern, Zerren und Gleiten wirkt

wie eine mächtig anhebende Woge, die aus dem Gekräusel und Schäumen flutender Draperien zu dumpfem Niederbrechen sich bäumt.

Es ist nicht uninteressant, eine schöne Tuschzeichnung Géricaults (im Museum von Orléans)[1]) zu vergleichen, die man „le triomphe de Silène" nennt. Der Titel ist treffend, denn die ganze Festlichkeit antiker Bacchusreliefs, ihr jubelnder Rhythmus von edler Gebundenheit erfüllt seinen Entwurf. Er stammt aus des Künstlers römischer Zeit, Poussin hat Pate gestanden. Géricault fand in der Situation die Möglichkeit, in flüssiger Arabeske plastische Ornamente zu verketten. Alles benutzte er, geschwungene Amphoren, Thyrsosstäbe und das Schmettern der Tuba, dionysische Tanzraserei, die ganze dekorative Pracht rhythmisch bewegter Glieder.

Daumier verzichtet auf den edlen Schnitt, diese beschwingte Grazie und den reinen Klang poussinhafter Kadenz. Die Lockerheit der Gruppen, die schönen Durchblicke verwehrt schon sein kniestückartiger Ausschnitt. Statt dessen schuf er diese eine mächtige Bewegung, umhüllte sie mit dem ahnungsvollen Dunkel seiner Schatten und verbarg hinter ihr alles, was etwa an Sonderreizen noch auszukosten war. Géricaults Komposition wirkt wie das glücklich begrenzte Fragment eines Frieses, den man fast versucht ist weiterzumalen; sein Blatt hat daneben etwas phänomenales, in sich fertiges wie ein Naturgebilde. Es gleicht dem nassen Fleck an der Mauer, in dem Lionardo Bilder entdeckte. Und dieser Daumier sagt mehr von seinem Verfasser aus, als jenes Werk von dem anderen. Das Verhältnis hier zu Poussin und dort zu Jordaens oder Rubens enthält nicht den ganzen Unterschied. Es gibt Géricaults, die diesem Daumier näher stehen als seinem eigenen Silen, der weniger dem Impuls als der grossen Vertrautheit mit alter Kunst seine Wirkung verdankt. Daumiers Schöpfung ist durchtränkt von dem jovialen Humor, dem homerischen Gelächter, das schon den „ventre législatif" erfüllt. Die groteske Maske des Halbgotts gehört der gleichen Hand, die das feiste

[1]) Es existieren mehrere Varianten, deren eine (aus der Sammlung Marcille) Meier-Graefe in seiner Entwicklungsgeschichte publiziert hat.

Antlitz des Monsieur Thiers verewigt oder Louis Philippes Vitelliusmiene. Die rustikale Derbheit und das enorme Muskelspiel seiner Akte findet von ihm selbstgeschaffene Vergleiche.

Vielleicht darf man sich nach den Bacchantinnen, die den Silen umringen, das andere Werk vorstellen, das er gleichzeitig auf den Salon brachte.[1]) Durch späteres Uebermalen soll er es fast zerstört haben, ein Grund wohl, dass es seitdem verschollen blieb. Für anderes, das sich in diesem Vorstellungskreise bewegt, genügen die Abbildungen. Oefter noch schuf er sich selbst Legenden, in denen seine Wollust des Nackten triumphiert. Die grosse Leinwand mit den drei mächtigen in Grisaille hingestrichenen Weibern (bei Vollard) ist als Sujet schon kaum mehr zu benennen. Die Umgebung sollte, wenn man die vagen Andeutungen richtig versteht, vielleicht Küste werden, es sind also etwa Sirenen, besser einfach nackte Frauen am Meer. Die Aktion besteht nur aus den verschiedenen Motiven des Ruhens. Eine hat die Arme unter dem Kopf, eine liegt auf dem Bauche, das Terrain neigt sich leicht abschüssig nach unten. Die Figuren sind kaum mehr als Aufriss, geniale mannequins, mit fabelhaften Umschreibungen von Brustkörben und Rücken, gewaltigen Schenkeln und Beinen von verblüffender Struktur. Derartiges zeigt, wo Daumier sich ganz nahe mit dem Meister des Medusenflosses berührt. Man begreift, dass er wie jener Augenblicke hatte, wo ihm Stift und Pinsel nicht mehr genügten, dass er zur Skulptur greifen musste. Géricault hatte sich mit kleinen Figurinen das ganze Medusenfloss aufgebaut; wie früher Poussin, heute Degas, so schuf Daumier bisweilen in Ton knetend seinen Gebilden vor.[2]) Hinter seinen Deputiertenporträts von 1832 steht eine ganze Suite von Tonmodellen, deren derbkomischer Charakter eine sehr ernste bild-

---

[1]) Arsène Alexandre, der es erwähnt, meint irrtümlich, dass es im Salon von 1848 erschien. Er sah das Bild, wie es scheint, noch bei Daumiers Witwe und behauptet, dass es wie mit einem Hagel von Pinselhieben überschwemmt war, der einer Zerstörung gleichkam, was zu kontrollieren wäre. Es ist mir nicht gelungen, den Verbleib des Werkes aufzuklären.

[2]) In der Zeitschrift „L'Art et les Artistes", I, 3, berichtet ein von Gustave Geffroy signierter, reich illustrierter Artikel über „Daumier sculpteur".

hauerische Begabung verrät. Sein Ratapoil von 1851 spricht Probleme aus, die erst die malerische Bewegung unter den Plastikern unserer Tage aufgegriffen hat. Nicht viel später wahrscheinlich, also in der Epoche, die uns hier beschäftigt, modellierte er jenes überraschende Relief der Emigranten, das man eher bei Rodin zu finden vermuten würde, das einen Meunier hätte neidisch machen müssen. Er entwarf einen Zug nackter Männer mit Weibern und Kindern, die Idee von Vertriebenen oder Auswanderern bietet den Vorwand zu reichstem Wechsel der Gruppen und Motive. Lasten werden geschleppt, auf der Schulter oder zu zweien auf einer Trage; Gestalten schreiten weitaus oder stampfen daher, drehen sich um oder zucken schluchzend zusammen; Kinder drängen sich zwischen den Beinen durch oder sitzen hoch auf dem Arm. Wer Daumier kennt, weiss was das bedeutet. Starke Akzente von Höhen und Tiefen, Lichtern und Dunkelheiten, Massen, die sich zusammenballen und entwirren, in einzelnen wuchtig betonten Gebärden sich prononcieren. Eine vier-, fünfmal parallel wiederholte schräg verlaufende Linienbetonung gibt den hinreissenden Eindruck der Vorwärtsbewegung. Eine Fülle runder, schwingender, aufspringender Kontraste ist sogleich bereit, sie zu nuancieren, ihr alles Schematische zu nehmen. Die Formen sind massiv, von grosser Proportion, ein erstaunliches Gemisch von anatomischer Zeichnung und breiter lichtauffangender Rundung. Das Geschlecht scheint verwischt, Mann und Weib Erscheinungen eines primitiven animalischen Lebens, Fleischklumpen, denen die muskulare Aktion allein Existenzbedingung und Sinn ist.

Wie die Porträtmasken, wie der Ratapoil ist offenbar dieses Relief auch Vorarbeit des Bildes, doch kenne ich keine Malerei noch Zeichnung, die es unmittelbar reproduziert. Es lebt aber wieder auf, in variierter Form und mit einem anderen Thema kompliziert, das eine ganze Gruppe für sich darstellt.

* * *

Dieses Thema ist die Verbindung von Mensch und Pferd, jene wunderbare Kombination dynamischer Elemente, die seit den Anfängen der Kunst

zu ihrem eisernen Bestande gehört und an der kein Künstler vorbeigegangen ist, in dessen Instinkten das Gefühl für plastische Gebärde wach war. Wie Géricault, wie Delacroix hat auch Daumier das Pferd, den Reiter bewundert, hat darüber Sensationen geäussert, die ihn von neuem zu dem Verwandten dieser grossen Meister machen.

Ein galoppierender Schimmel, den der Maler Leboury besitzt, scheint eine frühe Arbeit zu sein. Er erinnert ein wenig an die sprengenden Pferde auf Géricaults Artillerieattacken, vielleicht mehr noch an Horace Vernet und seinen Mazeppa. Man hört den letzten Widerhall des romantischen Hufschlages. Das Ross hat etwas menschlich Heldenhaftes, die Mähne sitzt ihm wie eine Künstlerlocke und ein geringes Zuviel steigert alle Effekte zur Zirkusschönheit. Zum ersten Male hat Daumier etwas wie eine Waldlandschaft dazu gemalt. Ein langgestreckter Schlagschatten unter dem Tier erhöht die grelle Beleuchtung. Fast möchte man glauben, dass es sich um Kopie oder Interpretation irgend eines einmal berühmten Vorbildes handle. Charakteristisch für Daumier sind gewisse Gewaltsamkeiten, die energische Betonung der Struktur. Die Muskeleinschnitte sind mit einer Schärfe markiert, dass sie stellenweise klaffenden Wunden gleichen. Uebertreibungen dieser Art nimmt man gerne mit in Kauf. Sie entspringen nicht einem kleinlichen Sinn für pittoreskes Detail, sondern echtem Formgefühl, das jugendliches Feuer noch nicht in Mass zu setzen wusste.

Bei Herrn Hazard in Orrouy sah ich ein anderes Bild, wo er ein Motiv variiert, das Géricault in einer Lithographie, Delacroix in einem Gemälde von 1857 behandelt hat. Pferde im Stall beissen sich, ein Knecht schlägt mit der Peitsche auf sie los, um sie auseinanderzubringen. Daumier, der vielleicht beide Werke kannte, verfällt doch nicht im geringsten in Nachahmung. Er baute mit drei Pferden, die sich unter seitlich einfallendem Licht aus den bräunlichen Halbtönen des Raumes kraftvoll absetzen, eine Gruppe von wilder Bewegung. Zuvorderst, in halb verlorenem Profil, den Kopf gegen die Brust gepresst, breit auf den Boden gestemmt, hinten einknickend, ein Schimmel. Parallel dagegen gestellt, die Diagonale mit

hohem Ausschlagen fortsetzend, beisst ein Grauer ihn in den Hals. Ein schweres braunes Tier hinten springt dem mittleren wütend mit den Vorderhufen auf den Rücken. Zur Rechten ist der zum Schlagen ausholende Knecht in grüner Jacke angedeutet. Die Komposition ist äusserst gewagt und drohte fast an dem Motiv des hinten aufspringenden Gaules zu scheitern. Es ist erstaunlich, wie er die grossen runden Formen geschwungener Pferdehälse und Köpfe, die in dreifacher Wiederholung in einem Zentrum sich treffen, zu bewältigen weiss, wie er daraus einen Umriss von heftigstem Leben und starker Ueberzeugungskraft gewinnt. Das Motiv vom Reiter fand er in der Schwemme. Er hatte das Schauspiel alle Abende vor seiner Tür am quai d'Anjou. Für jeden Maler gewiss hinreissend durch die Aufgeregtheit der schnaubenden Tiere, getummelt von halbnackten Kerlen, durch die Verbindung mit dem Wasser, den unaufhörlichen Wechsel mannigfaltiger Gruppierung. So etwas ist auch unendlich oft gemalt worden. Merkwürdig ist, was dabei herauskam, wenn Daumier dergleichen vornimmt. Dann handelt sich's nicht mehr um eine mehr oder weniger gut gemalte Pferdeschwemme. Die Situation wird vollständig vergessen, man erlebt einen Vorgang grossen Stils, eine Erscheinung von epischer Schönheit, etwas, das in der Ilias stehen könnte. Ich kenne Zeichnungen zu solchen Motiven, die den Parthenonfriesen verwandt sind oder an unsern Marées erinnern. Eine glänzende Skizze bei Vollard hat diese heroische Allüre. Ein Strich deutet den hochliegenden Quai, eine Kurve den Brückenbogen an. Das Wasser unterscheidet sich vom Ufer nur als Helligkeit, aber der Pinsel scheint es wogen und sprudeln zu machen. Ein Reiter mit zwei mächtigen Gäulen ist im Begriff, die Schwemme zu verlassen. Es sind Lasttiere mit aller massiven Plumpheit und vierschrötigen Schwere, nur aus zwei Tönen und ein paar groben Konturen gefügt. Die Tiere dahinter kaum mehr wie Flecke, der nackte Mann mit der Peitsche vorne am Ufer rudimentärste Angabe. Und doch steht alles da, man spürt Licht und Farbe, ergänzt mühelos und wird unwillkürlich in die Intensität dieser Vorstellung hineingerissen. Man glaubt, den wüsten Tumult der wuchtig bewegten Leiber, das Klatschen des Wassers,

den Zuruf der Knechte über sich ergehen zu lassen, erlebt in einer Sekunde das heftigste Drama.

Dann gibt es ausgeführtere Dinge. Der einzelne Reiter, den die vente Forbes in München zutage förderte, ist von eigentümlich ornamentalem Schnitt, gewonnen namentlich aus den Drehungen des Pferdes, dessen Vorbild vielleicht Géricaults bekannte Gipsanatomie war. Und wie grossartig ist die Grisaille der Sammlung Blot. Der schwarze Fleck zur Linken ist die Tiefe des Wassers, der Fond, vor dem sich die Reiter absetzen, eine Ebene. Alles das kommt nicht in Frage. Nur wie mächtig sich der Schimmel in die Hinterbeine stellt, wie wunderbar die Bewegung in dem Rappen sich wiederholt. Und die breite Geste des Reiters, der das störrische Handpferd am Zügel packt, und der imposante Gegensatz des ruhigen Reiters, der von weitem ihnen in schwerer Fülle entgegenkommt wie ein Prinz von Velasquez.

Als es ihn reizte, solche Elemente zu gruppieren und zu langen Zügen bewegter Massen zu vereinen, griff er auf die Idee jenes Emigrantenreliefs zurück, die in mehreren gemalten Varianten wieder auftaucht. Man hat sich nicht den Kopf zu zerbrechen, was diese Darstellungen bedeuten, wo man Scharen von Menschen auf öder Strasse unter einem Gewitterhimmel oder wirbelndem Wind dahinirren sieht. Phantastische Karawanen, die irgend eine Verzweiflung oder Gefahr, irgend ein Schmerz, ein unbekanntes Verhängnis peitscht. Diese Szenen sind zweifellos rein kompositionelle Erfindungen. Daumier hat es verschmäht, den Vorgang irgendwie zu lokalisieren. Menschen zu Pferd und zu Fuss, in aller erdenklichen Bewegung, noch verstärkt durch den Wind in flatternden Mänteln, das Ziehen der Wolken und der Linien des Terrains, es sind reine Bedürfnisse des Bildners. Die Fussgänger bilden die dichte Masse, die, durch menschliche Formen gegliedert und rhythmisiert, als geschlossenes Relief den Grund beherrscht. Die Reiter geben die grossen Profile her, die Steigerungen der Linie, wirksame Ueberschneidungen und Akzente. Die Landschaft, bestehend aus summarischen Verschiebungen des Terrains, ermöglicht die Kontrastierung der Gruppen, indem sie die Figuren einhüllt, versteckt,

heraushebt, auf den Platz stellt, wo sie am besten ihre Wirkung erfüllen.

Den Zusammenhang mit dem Relief zeigt unter den verschiedenen Fassungen am ehesten das Gemälde der Sammlung Sarlin, das ausgeführteste Exemplar dieses Typus. Der Zug ist schräg, in die Diagonale der breiten Tafel gestellt, so dass die Fläche des rechten Winkels unten und des linken oben leer, das heisst Terrain bleibt. Er erreicht dadurch eine verkürzte Ansicht des von oben herabsteigenden Zuges, die sowohl Vorder- als Seitenpläne präsentiert und reichere Ausbreitung als die Reliefanlage gestattet. Die Beleuchtung fällt von hinten und etwas hoch über die aufsteigende Böschung herein. Der Himmel setzt sich in bläulichen und grünlich durchleuchteten Tönen ab. Das übrige, Felswand, Boden, die nackten Körper entstehen auf der Basis eines durchgehenden kühlen rötlichen Tons, der entsprechend gebrochen wird. Die farbigen Akzente liegen natürlich auf den näheren Gruppen. Er entfaltet hier einen besonderen Reichtum starker Kontraste, der die einheitliche Tonalität lebhaft schmückt. Die beiden Frauen ganz vorne tragen verschieden blau abgestufte Röcke, der Mann daneben hat ein gelbes Tuch umgeschlagen, der Hund ist schwarz. Dahinter ein roter Reiter auf schwarzem und ein gelber Reiter auf weissem Pferd. Gegen den weissen Pferdeleib hebt sich in schroffer Silhouette ein Fussgänger in fahl violettem Mantel. Der dritte Reiter in lichtblauem Mantel sitzt auf einem halb vom Lichte getroffenen grauen Pferd, das in der Schattenseite schwärzliche Tiefen annimmt. Der sich umdrehende nackte Mann an der Seite des Zuges ist kräftig braunrot betont.

Noch gewaltiger ist wohl die Variante bei Bureau, in der der ganze heisse Impuls von Daumiers Skizzenkunst lebendig ist.

Es ist ein Wurf darin, wie ihn Delacroix in dem Attila fand. Auf anderen Repliken wird die Szene intimer und gewinnt fast einen ländlichen Charakter. Man könnte auch an eine Schmugglerbande denken. Das Reiterthema wird hier naturgemäss nebensächlich. Dennoch ist es damit noch nicht abgetan.

Das Charakteristische seines Schaffens scheint, dass Alles die mannigfaltigsten Keime in sich birgt. Eine Kombination ergibt immer die andere, was hier nur gestreift, wird an anderer Stelle in neuer Form aufgenommen. So enthält auch das Thema vom Reiter im Schosse noch eine der originellsten Erfindungen Daumiers, die sich zu einer besonderen Spezialität ausgewachsen hat.



DON QUICHOTE



Wer mit Daumiers Werke vertraut ist, kennt dieses groteske Symbol, das an allen Ecken seiner Welt auftaucht und mit dem Meister so verwachsen scheint wie Schlemihl mit seinem Schatten.

Hochaufragend in das phantastische Nichts des unermesslichen Himmels, eine groteske Vogelscheuche auf dem verschrobenen Wrack des gespenstischen Kleppers, das ist die wohlbekannte Gestalt des Ritters von la Mancha, Cervantes' göttlicher Hidalgo, gefolgt von der rundlichen Behäbigkeit des getreuen Sancho. Ungezählte Male hat Daumier die phänomenale Allüre, die wahnsinnigen Capricen, die verruchten Heldentaten Don Quichotes gefeiert.

Der Roman des Spaniers war seine Bibel. Er suchte dort Erholung und Trost, schöpfte dort seine Philosophie. Er lebte, er spiegelte sich darin. Es ist, als hätte er in diesem Symbol eine Umschreibung seiner Schicksalslinie gefühlt.

„Früher war ich der Meinung," schrieb Heine[1]), „die Lächerlichkeit des Don Quichotismus bestehe darin, dass der edle Ritter eine längst abgelebte Vergangenheit ins Leben zurückrufen wollte, und seine armen Glieder, namentlich sein Rücken, mit den Tatsachen der Gegenwart in schmerzliche Reibungen gerieten. Ach, ich habe seitdem erfahren, dass es eine ebenso undankbare Tollheit ist, wenn man die Zukunft allzufrühzeitig in die Gegenwart einführen will, und bei solchem Ankampf gegen die schweren Interessen des Tages nur einen sehr mageren Klepper, eine sehr morsche Rüstung und einen ebenso gebrechlichen Körper besitzt. Wie über jenen, so auch über diesen Don Quichotismus schüttelt der Weise sein vernünftiges Haupt. — Aber Dulzinea von Toboso ist dennoch das

---

[1]) Vorrede zu einer illustrierten Prachtausgabe des Don Quichote (1837).

schönste Weib der Welt. Obgleich ich elend zu Boden liege, nehme ich dennoch diese Behauptung nimmer mehr zurück. Ich kann nicht anders — — stosst zu mit euren Lanzen, ihr silbernen Mondritter, ihr verkappten Barbiergesellen!" Daumiers Dulzinea war dieselbe Dame, für die Heine sich schlug. Wie Don Quichote hatte er, wenn nicht an Ritterromanen, so doch an allen grossen Träumen, die das Menschenherz bewegen, sein Hirn verbrannt. Sein Ross ist ein wirkliches Streitross, und doch sah die Welt nur einen komischen Klepper darin. Seine Rüstung ist echt, und doch wirkte sie wie eine prosaische Ofenröhre. Auch er hätte nicht eine Silbe von seiner Behauptung zurückgelassen, als er am Boden lag und ihn die Lanzen der Barbiergesellen bedrohten.

Man begreift, was den Menschen an diese Gestalt fesselte. Wenn er nach so vielen Vorgängern und Vorbildern, die das Motiv sattsam abgegrast hatten, eine originale Auffassung, ja so unvergleichliche Kunstwerke daraus zu gewinnen wusste, dass allein sein Don Quichote eine Existenzberechtigung zu haben scheint, liegt es gewiss daran, dass er gleichsam für dieses Symbol prädestiniert war. Entscheidend bleibt, dass es ihm organisch aus seiner plastischen Vorstellungswelt entwuchs Wir bewundern seine Rosinante nicht nur ihrer poetischen Scheusslichkeit halber, vornehmlich wegen der genialen Anschauung, mit der das Wesen des Pferdes als Aufbau, als statisches Problem in diesem Zerrbild enthüllt wird. Sein Don Quichote ist nichts anderes, als die extrem zugespitzte Formel für die Verbindung von Reiter und Pferd. In dem Augenblick, wo er den Pinsel ergriff, reduzierte sich die ganze Ideenassoziation aufs rein Visuelle.

Nehmen wir ein Beispiel, was die zeitgenössische Romantik mit dem Don Quichote anfing. Namentlich Décamps hatte mit dem Motiv Erfolge gehabt und berühmt war vor allem ein Aquarell, das seinerzeit die Zeitschrift l'Artiste in einer Aquatinta von Prévost publizierte.

„Er hat", schrieb Thoré[1]) darüber, „Don Quichote und Sancho dargestellt, von vorne gesehen auf einer grossen Strasse daherziehend, mitten

[1]) Salons. Lettre à Béranger (1845).

in einer von der Sonne gedörrten, mit kahlen Felsblöcken besäten Landschaft. Diese Strasse des Lebens ist eine düstere Bühne, die gut auf das Drama vorbereitet. Der irrende Ritter, vom Kopf zu Fuss gewappnet und seine Lanze in der Faust, hält sich aufrecht und fest in den Bügeln, immer klar zum Gefecht. Er blickt aus nach dem, was die Vorsehung geruhen wird ihm zu schicken. Er ist vertikal auseinandergezogen, lang und hoch wie eine Pappel, die gen Himmel steigt, während an seiner Seite Sancho, der ihn begleitet, sich horizontal auf seinem Esel ausbreitet, den Wanst nach vorne, seine grosse Hand behäbig auf dem runden Schenkel. Der sorglose Körper lässt sich gehen, indem er der unruhigen Seele folgt. Während Don Quichote bis zu den Brauen behelmt und in seine Eisenrüstung eingeschnürt ist, hat Sancho seinen weichen Hut nach hinten geschoben, um sich ein wenig den Schädel zu lüften, und er hat ein paar Knöpfe seiner Joppe geöffnet, um nicht seine Verdauung zu stören. Sein geröteter Kopf ist nach seinem Herrn gewendet, der dessen nicht achtet und fraglos irgend etwas Grosses in seinen Gedanken betrachtet, ohne die Bemerkungen und klugen Ratschläge seines Knappen zu hören."

„Kennt man nicht", meint Thoré abschliessend, „den ganzen Cervantes nach dieser geistreichen Skizze, wo das menschliche Leben in seinen beiden gegensätzlichsten Typen symbolisiert ist?"

Es ist ein fürchterlich mässiger Décamps, der hier gerühmt wird, der keine Spur von Stil, eine minimale Ausdrucksfähigkeit besitzt und dessen ganzer Geist in derartigen illustrativen Details besteht, die Thorés Deutungsgabe gereizt haben. Ist es nicht recht billig, von einer breiten Landstrasse zu empfinden: der Weg des Lebens? Vor einem sehr hageren und langen Rittersmann, denn nichts weiter ist gegeben, und seinem etwas dicklichen, drolligen Schildknappen die symbolische Bedeutung zu erläutern, die von Cervantes Buch her bekannt ist?

Décamps' Bild enthält nicht einen Gran Symbolik, es ist im Gegenteil banalster Realismus, der sich auf die Aeusserlichkeiten einer Beschreibung stützt, ohne etwas von ihrem tieferen Sinn zu gestalten. Delacroix,

der auch den Don Quichote liebte (in seiner Jugend[1]) malte er einmal die Bibliothekszene mit dem verschmökerten Junker), pries an dem Stil des Romans grade das Unwirkliche und Fiktive, einen Bericht, der immer die Hand des Künstlers spüren und keineswegs die Illusion aufkommen lässt, dass ein Augenzeuge erzähle. Es ist absolut dies, wogegen Darstellungen wie die genannte sündigen. Nichtsdestoweniger sind sie geeignet, den Unterschied zu Daumier klarzustellen, bei dem man sich durchaus ebenfalls in einer phantastischen Welt, in einer Fiktion bewegt. Décamps' Figuren büssen an innerer Wahrheit ein, je mehr sie verstandesmässig denkbar und wahrscheinlich wirken. Es fehlt ihnen jeglicher Ansatz zur Typenbildung, was doch die erste Bedingung wäre, jegliche Abstraktion. Sie haben daher überhaupt keine Eigenbedeutung und erhalten ihren Namen allein durch die Unterschrift. In Daumiers Don Quichotebildern ist die Wesenslinie dieser Vorstellung erfasst und seine Gestaltung arbeitet mit denselben Kunstmitteln, wie die des Dichters, mit den enormen Uebertreibungen, die ins Märchenhafte führen, den energischen Kontrasten, die eine Art Karikatur ergeben, synthetisch. Er klammert sich nicht an den Dichter und erzählt ihm nicht seine Schwänke nach, sondern er schafft seine Welt zum zweiten Male, indem er die plastischen Kombinationen, die sie ihm erweckte, gestaltete. Für das Wort setzte er das bildnerische Symbol, interpretierte es formal. Der Roman löste in ihm Gestalten aus, zu denen der Ansatz auch sonst überall in seinem Werke verborgen liegt. Ja, sie gliedern sich in den Organismus seiner Schöpfung so natürlich ein, dass sie auch ohne Cervantes bestehen würden. Er hätte sie erfunden wie er den Ratapoil erfand, wenn sie sich ihm nicht dargeboten hätten.

Einmal malte er das gleiche Motiv wie Delacroix (auch Goya behandelte es in einer phantastischen Radierung), die Bibliothekszene mit den Ritterromanen. Ich kenne das Bild nicht, aber wahrscheinlich ist es, dass man die intimsten Beziehungen zu seinen Estampensammlern, Malerszenen oder dergleichen Interieurstücken entdecken würde.

---

[1]) 1824. Er wollte sich damit Geld verschaffen, um etwas auf der Versteigerung von Géricaults Nachlass erwerben zu können.

Die schöne Kohlezeichnung, die wir abbilden, wo Don Quichote im Hemd vor Sancho seinen eingebildeten Liebeswahnsinn aufspielt, ist ein originelles Capriccio über das Nackte, in der komplizierten Bewegung von einer Balance, die Degas enthusiasmieren müsste. Sancho wendet sich vor der grotesken Entblössung schamhaft ab, eine Geste von unnachahmlicher Komik und Echtheit. Dieses Blatt ist übrigens das einzige, das ein wenig illustrativ geblieben ist. Er scheint auch nichts danach gemalt zu haben, offenbar fühlte er noch das Manko einer definitiven Typik der Figuren. Nachdem er sie gefunden, kommen die Bilder wie von selbst.

In der Ausgestaltung dieses Typus erkennt man Daumiers Genialität, die mit der physischen Erscheinung ironisches Spiel treibt. Der hagere Ritter ist nicht nur der dürre Landjunker, den Cervantes schildert, er ist die „traurige Gestalt", wie ihn die Phantasie vergrössert und der Volksmund stilisiert, spukhaft, die Verkörperung alles Dünnen, steif und schematisch wie ein Mannequin. Seine Rosinante ist nicht nur ein lahmer Klepper, sie ist das Idealbild einer Schindmähre, skeletthaft, fast ein Kamel und von dem dürren Ziegenhals, den wankenden Beinen bis zu dem durch die verschrumpfte Haut ragenden Steiss und der kümmerlichen Rübe des Schweifes die chimärische Vereinigung aller Gebrechlichkeiten des Pferdes.

Sancho ist kugelrund, rund der Bauch, rund der bartlose glatte Schädel und rund wie ein Becken das Hütchen. Er könnte auf nichts anderem reiten als auf seinem Esel, in dem all seine Bauernschlauheit sich widerspiegelt und dessen feister Leib, der grosse geduldige Kopf und die flinken dünnen Beinchen den ganzen unübertrefflichen Kontrast zu dem Schlachtross verstehen machen, den Cervantes konzipiert hatte. Es ist darauf hinzuweisen, mit wie grossem Takt Daumier die Gefahr vermied, ins lediglich Groteske zu verfallen, gemalte Karikatur zu geben. Es fiel ihm nicht ein, etwa wie Décamps mit Details zu kommen. Vergebens wird man bei ihm versuchen, die Knöpfe an Sanchos Wams zu zählen. Eine Rüstung ist ein Pinselstrich und ein Glanzlicht, ein Kopf ein Klecks mit einem Licht und einer Dunkelheit. Indem er nur das Elementare, die Proportion, Geste, Bewegung der phantastischen Erscheinung fixiert,

sie in dem Bereich des Ahnungsvollen, Unbestimmten erhält und das Auskosten der angeregten Vorstellung dem Beschauer überlässt, erhält er sie im Bereich des Aesthetischen und des im Bilde Erträglichen.

Schon auf dem Salon von 51[1]), neben den Bacchantenbildern, hatte er einen Don Quichote. Vielleicht ist es der der Sammlung Goerg in Reims, der den geschilderten Typus gleichsam repräsentativ enthüllt. Schräg en face gesehen, schiebt sich die schwankende Pyramide des Ritters zwischen den Felsblöcken des Hohlwegs durch. Die gedrungene Masse des Schildknappen schwebt hinten vor dem Horizont. Es existiert eine Skizze dazu, die sich mehr damit abzugeben scheint, den Typ prinzipiell festzulegen. Auch die Bildanlage tastet noch, es ist fast dasselbe auf dem Entwurf gegeben, doch haben in dem Bilde geringe Proportionsunterschiede, Aenderungen der Massenverteilung eine ganz anders gesteigerte Wirkung hervorgerufen. Man sieht also, wie ernst er eine Sache nahm, die oberflächliche Kritik zu leicht nur als Malerscherz gelten lässt. In dem ausgeführten Stück sind die Massen straff zusammengedrängt, Rosinante hat einen so hohen stöckrigen Rücken bekommen, dass er die Horizontlinie berührt und Don Quichote, der sich fester im Bügel aufstellt, noch höher hinaushebt. Der Arm mit dem ovalen Schild gibt seinem dürren Umriss einiges Volumen, damit er nicht allzuverloren in der weiten Luft stehe. Durch die Rundungen und Verschiebungen des reicher formierten, dicht an die Figur gezogenen Felsterrains kommen die steilen Winkel der Gruppe zu einer verblüffenden Wirkung, in der eine lächerliche Majestät, eine hochmütige Verschrobenheit sich pfauenhaft spreizt.

Die Situationen, in denen er diese beiden Protagonisten bewegt, sind in der Regel von höchster Einfachheit. Und doch wiederholt er sich nicht, ermüdet er nie, findet er immer neue Ausdrucksmöglichkeiten.

Auf einer Komposition hat er das Thema landschaftlich gefasst, so eine melancholische düstere Hügelszenerie ist gegeben, wie er sie auf den Emigrantenbildern hat. Im Vorderplan zieht den Blick ein dunkler

---

[1]) Der Salonkatalog, dem ich meine Kenntnis verdanke, nennt das Bild: „Don Quichote et Sancho Pansa se rendant aux noces de Gamache.“

Tierkadaver auf sich. (Er deutet an die Cardenio-Episode des Romans, das verendete Maultier hat den unglücklich Liebenden in die Wüste getragen.) In der Ferne erscheint, aufwachsend zwischen den Ueberschneidungen des Bodens, auf der Höhe des Pfades das bekannte Reiterpaar. Die bis hart unter den Rahmen aufsteigenden Massen der kahlen Landschaft, der geheimnisvolle Fleck im Vordergrund, das Auftauchen der abenteuerlichen Gestalten, alles das gibt den Eindruck des Wunderbaren und der Spannung, der sehr gut in die Stimmung des Dichters versetzt. Im allgemeinen fehlen solche Pointen, die freilich auch in so vereinzelten Beispielen ganz ins Bildhafte gelöst sind. Er gibt ganz schlicht die Helden hintereinander, nebeneinander herreitend.

Auf einer grossen rapid in braunen Tuschen heruntergefegten Skizze überwältigt er mit jener rembrandthaften Schattenkunst, die so sehr sein eigen ist. Himmelhoch steigen die Felswände, so dass das Paar wie in einem Keller auftaucht. Der Knappe hat sich ängstlich an seinen Herrn gedrängt. Durch aufschraffierte Lichter ist eine fahle, jäh herabfallende Oberbeleuchtung geschaffen, die, über die vertrackten Formen gleitend, eine mysteriöse, Tropfsteingebilden ähnliche Plastik erweckt, die wie verhext aus dem Dunkel starrt. Die Verrücktheit wird hier monumental und das Lächerliche fast feierlich bis an die Grenze des Tragischen gehoben. Auf anderen Bildern gewinnt er einen Wechsel, indem er Sancho in den Vordergrund schiebt, die Rundungen seiner behäbigen Attitude zum Hauptzweck, ihn melancholisch am Wege hockend zeigt oder in faulem Trott zweifelnd hinter den Tollheiten seines Gebieters her.

Die Fülle dieser Don Quichotebilder ist unabsehbar, und der Stil dieser Dinge wechselt unablässig. Er kam in allen Epochen seines Lebens auf das Thema zurück. In den sechziger Jahren, als Daubigny sich sein Haus in Anvers baute, malte er dem Freunde eine Don Quichote-Dekoration[1]). Vielleicht eines jener Bilder, wo ihm das Thema so ornamental

[1]) In Daubignys „Maison des Vallées". Corot malte für ihn ebenfalls ein Panneau, wenn ich nicht irre, die Landschaft mit dem Don Quichotemotiv und im Vordergrunde dem nackten Cardenio als Staffage.

wird, dass sie wirken wie die Ausgeburten einer artistischen Geometrie. Die grotesken Silhouetten seiner Gestalten treten hier auf in einer grosszügigen Arabeske von Linien und Flächen, die die originellste Schmuckkunst ergeben.

Der monumentale Entwurf bei van Wisselingh in London, den der Studio reproduziert hat, ist die erste Fassung eines solchen Bildes, das sich in der bekannten Bureauschen Daumiersammlung zu Paris befindet. Die Bühne ist das Hochgebirge und ein steil abfallender Hang senkt sich in die Tiefe des Bildes zu den flacheren Partien des Plateaus herab. Das Terrain verkürzt sich in welligen Linien mit vielen Ueberschneidungen. Don Quichote von rücklings gesehen, hat Rosinante zu einem verzweifelten Galopp gespornt und jagt der Tiefe zu, die Lanze gegen einen imaginären Feind eingelegt. Sancho im Vordergrund zur Rechten auftauchend, schlägt jammernd die Hände über dem Kopf zusammen. Eine Variante besitzt neuerdings die Berliner Nationalgalerie. Die Gesamtanlage ist ein wenig verändert, die Landschaft mächtiger, steiler, verschlossener. Don Quichote, auch hier wieder als Rückenansicht in den Mittelplan gestellt, lässt den Gaul langsam den steilen Abhang herab. Die lebhafte Geste des Sancho ist unterdrückt, nur eine verstohlene Bewegung des Kopfes späht unruhig hinüber. Diese Komposition bildet die Vorstufe zu dem Exemplar der Kollektion Viau. Hier ist die definitive Lösung, sie ist schlechthin vollendet. Zu der grossartigen Verteilung der Pläne, des Lichtes, der linearen Bewegung tritt noch die Farbe, ein prachtvolles Fliessen des Pinsels.

Auf den anderen Bildern herrscht eine gewisse Monochromie, die Farbe dient nur der Trennung der Pläne und Formen. Hier funkelt und schmückt sie. Aus Gelb, Rot und Grau ist eine Koloristik geschaffen, die an Delacroix' Palette gemahnt. Das Rot tritt wuchtig auf in der Jacke des Sancho und steigert sich mit dem Gelb des Felsblocks dahinter. Aus beiden Tönen entsteht die Färbung des Abbangs, wo das Weiss des Pferdes heftig kontrastiert und zugleich durch das wiederkehrende Gelb in den Fernen der Talschlucht gestimmt wird. Don Quichote steht neutral, als dunkle Silhouette gegen den Fond, der Esel ist mit kurzen breiten

Schraffierungen aus jenem Grau modelliert, das Daumier eigen ist. Er hat es auch für die jenseitigen Höhen verwendet, und es spielt durchsichtig in den Himmel hinein, mit dessen lichten grünblauen Tinten es sich vermählt.

Die Gruppen sind fester zusammengehalten als auf den übrigen Bildern und beherrschen in grösserem Volumen den Rahmen. Während die schwere rundliche Masse des auf seinem Esel torkelnden Sancho halb widerwillig und träge sich mählich aus der Umhüllung des Hügels löst, springt die Erscheinung des Don Quichote aus den flachen Kurven des Bodens jählings und überraschend empor. Ein grelles Seitenlicht konzentriert den Blick auf sie und bildet aus den phänomenalen Vorsprüngen der seltsam verkürzten Rosinante, dem wunderlich verbogenen Reiter eine Arabeske von himmelschreiendem Aberwitz. Ein eigenartiger Rhythmus beherrscht diese Fläche, der die vollen runden schwerfälligen Massen mit unaufhaltsamem Ziehen in den Strudel der unruhigen krampfhaften Linienbewegung zu spülen scheint. Der grosse Schwung, der die beiden so verschiedenen Formengruppen in Verbindung hält, ist nicht nur von ornamentaler Schönheit, er wirkt auch wie ein magnetischer Zauber, der die beiden Gestalten aneinanderkettet. Wer für Symbolik empfänglich ist, mag darin unendlich viel ausgedrückt finden von der fixen Idee, die die Helden des Cervantes treibt. Ich hoffe angedeutet zu haben, wie solche Wirkungen gleichsam unbewusste Resultate sind eines Willens, der lediglich ein wohlorganisiertes Kunstwerk zu formen sucht.





DAS DRAMA



In einer Studie über Delacroix spricht Baudelaire, nachdem er ihn als Erben aller grossen Traditionen gefeiert hat, von einer letzten, wie er meint, völlig modernen und neuen Eigenschaft, die erst den wahren Maler des neunzehnten Jahrhunderts aus ihm mache[1]).

,,Von den alten Meistern", erklärt er, ,,hat jeder sein Königreich sein Leibgedinge, und oft ist er gezwungen, mit berühmten Rivalen es zu teilen. Raffael hat die Form, Rubens und Veronese haben die Farbe, Rubens und Michel-Angelo die zeichnerische Imagination. Ein Teil des Reiches blieb, in den allein Rembrandt ein paar Ausflüge gemacht hatte, das Drama, Das natürliche, lebendige Drama, das Drama furchtbar und voll Melancholie. oft durch die Farbe, stets aber durch die Geste ausgedrückt. In erhabenen Gesten hat Delacroix Rivalen nur ausserhalb der Grenzen seiner Kunstgattung. Ich kenne da nur noch Fréderic Lemaitre und Macready." Man könnte finden, dass vor allem Daumier zu nennen wäre[2]). Auch er ist ein grosser Schauspieler und rivalisiert mit Delacroix in dieser einzigen Fähigkeit der Geste. Nach ihm ist er der grösste Meister auf dem Gebiete des Dramas. Bisher ist diese Seite noch kaum berührt worden. Die Ausdrucksfähigkeit seiner Gebärde haben wir an manchem Beispiel bewundert. Er erschien uns als ein Dichter von Kraft und Bewegung, der in der Entfesselung physischen Lebens, in der Schönheit des Dynamischen aufgeht, der

---

[1]) Enthalten in den Curiosités esthétiques. Die Uebersetzung zitiere ich nach der deutschen Baudelaireausgabe von Max Bruns, Bd. IV (Minden, bei J. C. C. Bruns).

[2]) Der Uebersetzer scheint ebenfalls das für Daumier treffende dieser Stelle empfunden zu haben, denn er merkt bei Nennung von Fréderic Lemaître eine Notiz der Goncourts an, in der es heisst:

,,Fréderic Lemaître hatte Linien, in denen er Daumier mit Michel-Angelo verschmolz." Fréderic Lemaître wird oft mit Daumier (der ihm das Urbild seines Robert Macaire dankt) verglichen. Auch Banville bringt die beiden zusammen.

sich berauscht an animalischer Pracht. Wir fanden zu Delacroix die Beziehung vornehmlich in der Kunst des Bildes, in diesem Elan, der die Fläche mit Wundern von Formen erfüllt, in dem Reichtum seiner Erfindung an Gestalten und Komposition. In den Hintergrund trat vor dieser stark visuellen Kunst ein Element, in dem Delacroix so unvergleichlich ist, der Ausdruck des Psychischen.

Delacroix' Dramatik spiegelt die Konflikte und Leiden einer aufs höchste verfeinerten Seele. Er erlebt die Erschütterungen und Tragödien, denen die erlauchtesten Geister aller Zeiten durch die Berührung mit dem Leben ausgesetzt sind. Seine Schöpfungen umspannen die Unendlichkeit menschlicher Empfindungen, alle Entzückungen und Verzweiflungen. Sie scheinen erlebt mit einer Intensität krankhaft verschärfter und geschliffener Organe. Neben ihm erscheint Daumier von enormer Gesundheit, der Sohn einer jungen unversehrten Rasse, unbeschwert von den Müdigkeiten alter und vornehmer Kultur. Bei Delacroix kommt alle Spannkraft aus den Nerven, bei Daumier aus faustdicken Muskeln. Schon ihre Gestalten repräsentieren die Unterschiede der Menschen. Daumier verstand zu lachen, mit jenem urwüchsigen dröhnenden homerischen Lachen, wie es die Elementargeister, Faune und Satyrn besitzen. Er hat ein paar Trinkerbilder geschaffen von einer phänomenalen ansteckenden Lustigkeit mit stiermässig johlenden Kerlen von zerplatzender Vitalität, neben denen die borracchos des Velasquez wie spanische Granden wirken. Auch in solchen Dingen verrät sich der Mensch. Man wird in Delacroix' gesamter Schöpfung nicht einen derartigen Ausbruch finden. Seine dramatische Passion erglüht in dem Feuer der erhabensten Vorstellungen. Ihn treibt ein grosser moralischer Schmerz, die Leiden eines nach höchsten Vollkommenheiten ringenden Geistes und eine hehre Melancholie erfüllt seine Kunst.

Aber auch Daumiers Kunst ist alles andere als heiter. Wohl bannt ein Fond von Jovialität und Humor die Melancholie, aber auch seine gesunde Daseinsfreude ist untermischt mit bitteren Tropfen. Auf dem Grunde seiner Seele wachen Schmerzen, die zuweilen aufschreien und die Hände ringen. Wie Delacroix wird auch er gepeitscht von der tiefen Unruhe

und Lebensangst der Neuzeit. In seinem Blute spukt die revolutionäre Aufgeregtheit der neuen Menschenklassen, die soziale Not und Empörung des Volkes. Es ist das leidenschaftliche Aufbegehren eines unbändigen, aber gehemmten Lebenswillens. Sein persönliches Schicksal, ein ununterbrochener Kampf um den Platz an der Sonne, hat die Leiden der Zeit zu seinen Leiden gemacht. Aus dieser Quelle strömen psychische Erregungen, die die Perspektiven seiner Kunst unendlich weiten und seine Erfindungen zuweilen bis in die Welt emporschnellen, die Delacroix beherrscht. Ja, dieses soziale Pathos gibt ihnen einen Ton, der noch moderner, noch neuer klingt, weil er ganz allein diesem Jahrhundert gehört. Seine Geste spricht zuweilen noch unmittelbarer, rüttelt noch heftiger an unserem Empfinden weil sie so ganz aus unserer Stunde geboren ist.

Diesen Akzent finde ich selbst in den Gestalten, die er in ein poetisch phantastisches Gewand hüllt, und er bringt in seine Romantik eine besondere Würze und Herbheit. Wir haben die Anregungen gesehen, die er den Dichtungen von Lafontaine und Cervantes verdankt. Ihnen schliesst sich Molière an, der grosse Komödiant, von dem er fasziniert ist wie Delacroix von dem Briten. Aus Molières Welt stammen die zahllosen Scapins, Pierrots, Doktoren, die bei ihm ihr Wesen treiben, diese grotesken Masken der alten commedia dell'arte, die in ihrer bunten Tracht sein koloristisches Empfinden, mehr noch seine Leidenschaft für die Mimik reizen. In ihnen kommt der alte Physiognomiker wieder zum Wort, der Virtuose des menschlichen Antlitzes, und er malt in diesen Köpfen ungeheuerliche Kompositionen, mit den Höhlen der Augen, den Gebirgen der Backenknochen, die in dem grellen Licht der Lampe ein so unheimliches Wesen bekommen. Aber was ist aus den lustigen Personen der alten Pantomime geworden!

Ich denke an den ,,Scapin", das grosse Gemälde der Sammlung Rouart. Man muss Watteaus Gilles im Louvre daneben halten. Von dem aristokratischen Traum, den noch das betäubende Parfüm der Insel Cythere zärtlich umweht, scheint der Sprung zu diesem modernen Pierrot ein Salto mortale. Er hat sich verändert, der bleiche Dandy von Bergamo. Eine derbe proletarische Kraft hat sich in den geheiligten Schnee des

Gewandes gekleidet. Und was ist dies Geheimnis, das ihm der schwarze Gefährte ins Ohr flüstert. Es muss, man spürt es an dem Reflex der Miene, eine fürchterliche Intrigue sien. Es ist ein infernalisches Lächeln, das die fahle Miene zu einem grauenerregenden Behagen verzerrt. In dem Auge schwimmt ein satanischer Triumph, der sich am Brande Roms zu weiden scheint. Der Malade imaginaire wurde ihm zu einem entsetzlichen cauchemar. Der Arzt, der sich über den Kranken beugt, gleicht einem Ungeheuer, das auf Leichenraub ausgeht. Die Einbildung überschlägt sich und der Betrug scheint vor sich selbst zu zittern. Eine ganze Menschheit scheint sich in den Krämpfen ihres Wahns, in lächerlicher und erschrecklicher Auflösung zu winden. Hinter dem grotesken Spiel dehnen sich Abgründe, und in den Kulissen lauern nicht leichtgeschürzte Feen, sondern die dunklen Erinnyen. Man fühlt, dass er das Recht hatte, sich in das Gebiet der grossen Tragödie zu wagen. Mehrere Male hat Daumier sich an Christus gewagt.

Das erste Mal, wie mir scheint, mit einer kleinen Grablegung, die ich in der für Daumier so interessanten Sammlung Hazard entdeckte.

Der Vorgang ist gänzlich auf seinen Keim reduziert, zwei Männer schleppen einen Leichnam, auf dunklem Fond eine reliefhafte simple plastische Gebärde. Die hohe gebückte Gestalt des Joseph von Arimathia, durch den wallenden, nachschleifenden Mantel noch länger gemacht, füllt, aus der rechten Ecke hervortretend, fast die Hälfte des Bildes. Sein vorgestreckter Kopf mit starker Nase und langem Spitzbart profiliert sich auf der Helligkeit des an dieser Stelle belichteten Gesteins. Er hält den Leichnam unter den Achseln, der, in der Mitte schlaff zusammengeknickt, mit herabfallendem Arm in dem Laken hängt, das gegenüber der zweite Träger gefasst hat. Diese Figur, nackend, nur die Hüften verhüllt, damit die Arbeit eines gebogenen Rückens, eines schwer packenden Armes, festauftretender starker Beine sichtbar bleibt, tritt, der Höhle zugewandt, in die Tiefe. Die Farbenwahl, von der gleichen Einfachheit der Kontraste, dient, das Bewegungsmotiv zu klären. Der Fond, aus helleren oder dunkleren Schattierungen eines transparenten Braun, hebt die Silhouetten und unterstreicht mit seinen schwärzlichen Schatten das lineare Gefüge. Summarisch

wie die Zeichnung, ist auch die Koloristik im Einzelnen mehr Angabe als Ausführung. Gelbliche, bei dem Leichnam mehr ins grünliche, bei den andern mehr ins rötliche spielende Fleischtöne, grünlichblau das Hüftentuch des Trägers, schwarzblau der Rock und rot der Mantel des Joseph. Die Masse der Felsgrotte senkt sich rechts in schräger Linie, so dass oben ein Stück düsterer Himmel frei wird, und an dieser Stelle ahnt man hinter dem Joseph zwei dunkle sich herabbeugende Köpfe. Damit ist die pietá auch schon erledigt. Wie man sieht, gehört das Bild völlig in die Reihe jener früher betrachteten Werke, deren Schönheit fast ausschliesslich sich mit der kompositionellen, rein bildlichen Ausdruckskraft erschöpft. Trotzdem ergibt sich nur aus der Zusammenwirkung dieser Linien-, Farben- und Massenverteilung eine Stimmung von Feierlichkeit, das Gefühl nicht banalen Geschehens, der Eindruck Christi Begräbnis, ohne dass das Wort auch nur einmal gefallen wäre. Aber Daumier war es erlaubt, nach dem Höchsten zu greifen, und er schuf Christus mit seinen Jüngern.

Er unternahm es also, die Christusidee selbst zu gestalten, und er schuf, vielleicht die erste und einzige wahrhaft moderne, jedenfalls die innerlichste Verkörperung, die sie in der ganzen neuen Kunst gefunden hat.

Er malte ihn als einen Idealtypus tiefster Menschlichkeit, den grossen Verstehenden, den Sämann des Geistes, den sozialen Christus der Neuzeit, Christus als Künstler, von dem ein van Gogh[1]) schreibt, „der in lebenden Geistern und Körpern arbeitet, der Menschen statt Statuen macht“. Die Worte könnten unter dem Bilde stehen, so bezeichnen sie das Thema.

Christus ist am Werke, Menschen zu bilden.

---

[3]) In seinen, grösstenteils vom Mercure de France, veröffentlichten Briefen. Eine deutsche Uebersetzung erschien 1906 im Verlage von Bruno Cassirer.

Man könnte auch Th. Rousseau zitieren:

„C'est le grand artiste, le grand philosophe, le grand pélican. L'humanité c'est lui, le verbe c'est lui, la fraternité c'est lui. La raison, le cœur, la tendresse, la force, la pitié tout est en lui. Il résume jusqu'à nos faiblesses, il gémit, il gronde comme nous, et il rêve comme nous à l'insondable et à l'infini; quelle belle idée que de s'appeler „le fils de l'homme“. Le Christ, c'est Dieu faitart, c'est le cœur et l'esprit vainqueur des mondes.“

Vgl. Sensier, souvenirs de Rousseau.

Ein verlassener Platz an öder Berghalde, ein paar Holzblöcke oder Steinklötze dienen als Sitz. Im Halbrund um den Meister geschart das spärliche Häuflein der ersten Adepten. Das sind nicht die stolzen, strahlenden wohlgepflegten Apostel der katholischen Kunst. Keine äussere Würde umgibt sie, die eben noch ihr ärmliches Handwerk verliessen, niedrige Fischer, Zöllner und Sünder. In dumpfen, schwerfälligen Gestalten das erste Aufblitzen eines Verstehens; mühevoll; schüchtern ringt ein grosser Gedanke sich durch. Atemloses Lauschen, keine Regung. Eng zusammengepfercht, in verhüllenden langen Gewändern eine dunkle geschlossene Gruppe bildend, hocken sie gleich einer von dem Anbrechen der Nacht verängsteten Herde. Gegen den fahlen, bläulich vergrauenden Himmel hebt sich das Profil des Verkünders. Ein geheimnisvoller letzter Glanz in den Wolken zittert hinter seinem Haupt wie ein Heiligenschein und zeichnet deutlich den hageren Schnitt des Kopfes. Das weisse Hemd unter dem Mantel, der in höchst schlichten, gar nicht stilvollen eckigen Falten sich legt, gibt der Gestalt ein stilles Leuchten. Eine Erscheinung gleich den andern, hat er nicht auch erst seine Tischlerwerkstatt verlassen? Aber in dieser dunklen, krankhaft tiefen Augenhöhle, in der ein verzehrter Blick übermässig sich weitet, wohnt die faszinierende Kraft eines Erleuchteten. Der Blick eines Fanatikers und Revolutionärs, würde man meinen, widerspräche nicht diese rührende und in ihrer fast ungeschickten Offenheit so hinreissende Geste der herabweisenden Hand, die zu sagen scheint: „Seht, das ist mein ganzes Geheimnis, so einfach ist's und so ungeheuerlich, dass es eine ganze Welt bezwingen muss". Auf diese Geste ist der Blick konzentriert, und sie ist das erste und letzte, was sich von dem Bilde festsetzt. Eine Geste, die eine soeben enthüllte Offenbarung hinlegt. Die ein eben vollendetes Wort, einen Ton langsam und nachdrücklich in der gepressten Atmosphäre ausschwingen macht. Die eine elektrische Spannung herstellt, deren Lösung erschütternd sein muss.

Neben ihr ist alles andere unterdrückt, alle Figuren, der Christ mit einbegriffen, und nur eine einzige Gestalt erhält eine volle plastische Ausbildung auf der anderen Seite des Bildes. Jener unheimliche Kerl, der

vorn am Rande hockt, dessen belichtetes Profil, dessen brutale nackte Glieder als einzige Härte, als formaler Kontrast gegen die fast ungeformte Masse der übrigen Gestalten sich absetzen.

Man wird den Gedanken nicht unschön finden, der gerade diese wüste, verwahrloste und, wie es scheint, bis zur Stunde nur den niedrigsten Trieben verfallene Menschlichkeit zum Träger der Wirkung gemacht hat. Wie mächtig muss die Suggestion sein, die diesen Strassenräuber zu bändigen vermochte. Die Figur ist aber mehr noch als dieses Gedankens, ihrer Funktion im Bilde wegen da. Sie ist in aller Brutalität ihres scharf ausgeprägten Profiles der notwendige Schlussstein, ohne den das ganze Gebäude wanken würde. Alles übrige ist mehr oder weniger aufgelöst, eine athmosphärische Erscheinung, Fata Morgana des Lichts, geheimnisvolles Weben der Dämmerung, aus dem Gestalten quellen. Ehe der Blick Details aufnimmt, hat er den Eindruck dieses geheimnisvollen lautlosen Webens des Lichtes. Hinter dem Christ, aus dem abfallenden Grunde, steigt es in ein paar schattenhaft herannahenden Erscheinungen herauf. Um den Heiland verweilt es einen Augenblick mit mystischem Schimmer, erweckt dann aus der Dunkelheit ein paar nachdenkliche Stirnen, kummervolle grobe ungefüge Formen und schneidet, ehe es sich verliert, noch einmal den kantigen Block dieses hockenden bösen Geistes, der wie von einem Mysterium eingefangen scheint. Dieses wunderbare Spiel der Lichter und Schatten ist es auch, das über die Monotonie der eigentlich isokephalen Anordnung hinwegtäuscht. Indem es hinter den Figuren noch über die aufsteigende Berglehne huscht, wird eine grosse Diagonale betont, an der traubenartig die figürliche Gruppe hängt. Das breite Licht des Vorderplans schafft etwas wie eine spannende Pause. So geht über die Fläche ein eigentümlicher Bewegungswechsel, der einem schweren Atemholen und Atemanhalten zu vergleichen ist, einen Eindruck jedenfalls schafft, der sich physisch umsetzt und in einen rätselvollen Bann schlägt. Aus der Durchbildung eines höchst natürlich, höchst einfach dargestellten, aber mit wunderbarem Lyrismus empfundenen Vorgangs ist eine Mystik gewonnen, die ausserhalb alles dessen steht, was sogenannte religiöse Malerei sonst zu bieten

pflegt. Daumier hat damit einen Ausflug in das bisher nur von Delacroix betretene Reich Rembrandts unternommen, jenes Reich metaphysischer Zauberei, wie van Gogh es nennt. Ein schöner Zufall hat dieses Bild in seine geistige Heimat zurückgetragen, und es hängt heute an einer Stätte, deren genius loci Rembrandt ist, im Rijksmuseum zu Amsterdam. Merkwürdigerweise ist es bisher der Daumierforschung entgangen[1]). In Arsène Alexandres Buch finden sich nur zwei andere religiöse Bilder erwähnt, von denen das eine, „der barmherzige Samariter", mir bis heute nicht bekannt geworden ist. Das andere hat vor kurzem Herr Osthaus seinem Museum in Hagen einverleibt. Neben dem verschwiegenen Drama des Christus mit den Jüngern hat er in dieser mächtigen Grisaille den ganzen Sturm der christlichen Tragödie entfacht. Er schildert das „ecce homo", den Augenblick, wo Christus dem Volke gezeigt wird, damit es wähle zwischen ihm und dem Mörder, und der Pöbel heult nach Barrabas. „Au dessus de la foule hurlante, se dressait, exposée aux insultes, la silhouette du Christ, pâle, frêle comme un roseau en butte à l'orage". So hat es Alexandre beschrieben und ziemlich treffend die Impression festgehalten, die zurückbleibt. Es ist lehrreich, nachzuprüfen, wie sie zustande kommt. In der Erinnerung haftet unermessliches Getümmel, wilder bestialischer Fanatismus, der das regungslose Opfer umtost. Man glaubt sich zahlloser brüllender, verzerrter Mienen, geschwungener Fäuste, eines stürmischen Gewoges von Gliedmassen und Körpern zu entsinnen. Was sieht man in der Tat?

Die Volksmenge füllt, diagonal rechts aufsteigend, den Vordergrund. Zuerst eine Gestalt schräg nach der Tiefe gestellt, nur Kopf und Schultern, im wesentlichen aus drei Oberlichtern bestehend. Daneben, ganz im Schatten, ein bärtiges Männerprofil, dem ein vorgestreckter zeigender Arm zu gehören scheint. Nach links im zweiten Gliede sodann ein Mann, der sich zu dem nackten kleinen Mädchen wendet, das er im Arme hat. Weiter in der Mitte noch ein verlorenes Profil, endlich oben der Rücken eines nackten Jungen, der zur Balustrade hinaufklimmt. Hat man diese Figuren gezählt,

[1]) Ich verdanke den Hinweis Meier-Graefe. Das Werk gelangte ins Rijksmuseum durch eine Schenkung meist französischer Bilder der Baronin van Lynden.

bleiben ein paar dunkle Flecke, ein paar ovale Konturen — und die Volkswut ist fertig. Die obere Partie, durch die rechtwinklige Balustrade getrennt, ist fast wie hingehaucht, nur Schattenriss. Man unterscheidet zwei Kriegsknechte, die hinter dem Christ postiert sind. Diesen selbst, das heisst das traditionelle Hemd und das traditionelle Profil, sanft, unbeweglich, zart geschnitten. Und dann erleidet man den Chok jener wie ein Dolchstoss auf ihn hinfahrenden Geste des in jäher Kurve zum Publikum hinabgebeugten Henkers.

Dieses Drama, von dem man ein so überreiches Erinnerungsbild bewahrt, ist mit einem Nichts an Aufwand hergestellt. Eine Szene so mager wie die des Shakespeare, nur von der Suggestion des Autors belebt. Poussin, glaube ich, meinte, das umfangreichste Historienbild müsste sich mit einem Dutzend Figuren bestreiten lassen. Nun, hier sind genau drei Profilköpfe und zwei Kinderrücken genommen, um damit den Effekt eines fürchterlichen Krawalls, das Bacchanal losgelassener Pöbelinstinkte zu dramatisieren. Dieses Werk, das von Motiven zu quellen scheint, enthält nicht eine Figur, von der mehr als der Oberkörper zu sehen wäre (jeder Maler begreift die Tollkühnheit solcher Beschränkung). Es enthält genau eine einzige Geste, jenen gegen den Fond profilierenden Arm, der aus der kompakten Masse sich löst. Und zu bemerken ist, dass diese Oekonomik sich keineswegs aus dem skizzenhaften Zustand erklärt. Man stelle sich die Komposition so ausgeführt als man wolle vor, es gibt keine Möglichkeit, bei der einmal gedachten Anlage die Zahl der Faktoren zu mehren.

Worin also liegt diese verblüffende Ausdruckskraft, die aus einer kaum geöffneten Hand so chaotiches Leben entfesselt?

Offenbar zunächst in der instinktiv grossartigen Proportion, die die Fläche gliedert. In diesem wahrhaft goldenen Schnitt, der mit dreimal wiederholter Teilung, in entsprechend abgestuftem Volumen, die Massen türmt: den schweren Keil der plastisch schwellenden Volksmenge, die leichtere schemenhafte Gruppe um Christ und den leeren Plan des Luftraums balanciert.

Sodann in der jähen Wurfkraft der Linie, die aus dem Gewühl dicht zusammengeballter Formen mit dem schlanken Knabenarm aufschnellend ihren höchsten Anlauf nimmt, um dann in der von des Henkers heftiger Gebärde bezeichneten Bahn, in rückkehrender Kurve herabzufallen. Jn der Kontrastwirkung ferner der Einzelmotive, den beiden parallel aufstrebenden Kinderleibern unter den Rundungen der Köpfe und Schultern. In dem Gegensatz dieser im ganzen doch wieder als ungeteilte, quellende Wölbung empfundenen Masse zu dem energischen Widerspruch der hart rechtwinklig einschneidenden Balustrade. In dem steilen Hervorwachsen endlich der Hauptperson, die alles Interesse durch Isolierung auf sich zieht, aber sogleich doch wieder verbunden wird, und so an dem allgemeinen Auf- und Abwogen teilnehmen muss, gleichzeitig Ziel und Ursache zu sein scheint.

Nachdem die entscheidende Wucht dieser Elemente einmal gefunden war, genügte die geringste Betonung, das Leben zu verhundertfachen. Es genügte an den am meisten dem Gesichtsfeld exponierten Stellen, also im Christus und dem vorgebeugten Henker, eine feinere Profilierung der Aussenkontur, um eine individuelle Typik von schärfster Beredsamkeit zu schaffen. Es genügte, in den vagen Flecken und Ovalen, die sich vor der Brüstung drängen, zwei, drei Physiognomien von nicht einmal sonderlich gesteigertem Ausdruck zu markieren, um damit die Illusion einer hundertköpfigen Menge und ihre Miene dazu zu geben. Es genügte dieser eine, durch das auffallende Randlicht plastisch vorgeschobene Rücken davorne, um eine Tiefe zu schaffen, die die Woge zum Meer weitet und unendliche Brandung beschwört.

In diesen beiden Werken stehen wesentliche Eigenschaften von Daumiers Kunst in vollster Blüte. Man findet hier alle für ihn so charakteristischen Merkmale. Seine Art, mit stark empfundener Kontur tonige Flächen zu bändigen. Das Kneten, besser noch Schmieden eines scheinbar kaum gefügten Stoffs zu mächtigen summarischen Modellierungen, die in dröhnender Fuge zusammenprallen und in vagem Raume schwellend sich bäumen. Analogien für diese zyklopische Baukunst hat nur er selbst

geliefert. Diese Christusmythen finden ihre unmittelbare Fortsetzung in jenen gewaltigen, nicht weniger mythischen Dramen, die er dem Pariser Leben entriss. Die gleiche Wucht der Gebärde ist in ihnen und die gleiche sozusagen demokratische Inspiration, der Griff ins derbe, brutale Dasein, der eine Handvoll Strassenpöbel packt und aus der Roheit etwas Erhabenes macht, indem er das Allzumenschliche ins Phantastische steigert. Dieselbe Inspiration, die heute den Ecce homo erfand, entdeckte ihm morgen ein Pendant in einem Pariser Vorstadttheater. Jenes berühmte Bild, das auch den Namen „Das Drama“ führt, ist gleichsam aus dem anderen gewachsen. Ein so gleichgültiges Schauspiel, wie eine vom Bühnenzauber berauschte Menge, vermag uns nicht weniger zu erschüttern, als die Leidenschaft, die den gefesselten Christus umbraust. Daumier war diese Welt gar nicht gleichgültig. Ihm selbst sass etwas von diesem Theaterteufel im Blute, der in Paris wie nirgends zu Hause ist, und er hat sich nicht wenig mit ihm herumgeschlagen. Im Charivari sind sie stossweise gehäuft, die Notizen übers Theater, über die Schauspieler, über die Liebhaberkomödie der Spiessbürger. Und ebenso oft hat er diese Dinge gemalt, getuscht, gezeichnet. Den Maler bezauberten diese entzückenden Effekte des künstlichen Lichtes, das auf bunten Roben, dem roten Stoff der Sessel und Logen, dem Stuckwerk der Brüstungen spielt. Die Effekte des Rampenlichts mit seiner Unterbeleuchtung, die Dämmerung bei aufgezogenem Vorhang, die die Gesichter so gespenstisch deformiert. Aber vor allem vergöttert es diesen Theaterteufel, weil er das Publikum so verhext. Er fand diese Leidenschaft des Parisers höchst unterstützenswert. Seinem Concierge, der an ihr krankte, ohne sie befriedigen zu können, gab er, wie Banville[1]) erzählt, seine Presskarte für das Theâtre français, er gab ihm sogar seinen Frack, damit er sich auf dem Platze nicht unglücklich fühlte. Ihn selbst interessierten die Stücke selten, desto mehr die Menge. Er liebte sie sehr, wenn sie so aufgeregt dasass und weidete sich an dem Anblick ganzer Kolonnen grinsender, verblüffter, aufgeregter, schmunzelnder

[1]) In den „Souvenirs“.

Gesichter. Er hat solche Parkettreihen entworfen, die aussehen wie Sammlungen vergnügter Totenschädel. Am liebsten aber weilte er in den hinteren und oberen Rängen, wo die Leute mitspielen, sich prügeln, den Schein und die Wirklichkeit verwechseln. Es gibt Momente, wo das Volk ganz fanatisch wird, die Galerie einem Käfig wilder Bestien gleicht, die sich herunterstürzen möchten, um ihr Opfer, den Intriganten, den Verräter, den Bösewicht, den ungetreuen Liebhaber zu zerreissen. Das französische Publikum ist so, und man kann Sekunden erleben, wo diese Entzündbarkeit erschreckt. Man stellt sich dann vor, wie diese Menge rasen kann, wenn sie einmal im Ernst losgeht und ihre Leidenschaft von nicht nur eingebildeten Dingen gereizt wird. Das Bild, von dem wir reden, hat zuerst auch der Charivari gebracht (im Jahre 1864). Schon in der Fassung wirkt es nicht komisch, und offenbar hat Daumier selbst einen jener leisen Schauer verspürt. Als er es malte, ging ihm jedenfalls der Pinsel durch, und es wurde ein gigantisches Gebilde, furchtbar und schön zugleich wie ein gewaltsames Naturereignis. Das Charivariblatt bekommt in dieser riesigen Vergrösserung des Grotesken in der Tat schon als blosser Umriss, als Fleckenerscheinung, als Masse etwas unheimlich Eindrucksvolles. Ehe man den Vorgang erkennt, könnte man an einen Schiffbruch, eine Feuersbrunst, irgend etwas verzweifelt Grossartiges denken. Auf der Bühne geht ein Mord vor. (Der kleine Ausschnitt erinnert an Delacroix' Hamlet, der Polonius ersticht. Das verzweifelt fortstürzende Weib, deren Haare und Gewänder fliegen, ist ganz ähnlich bewegt wie dort die Königin.) Der Mörder hat eine triumphale und pathetische Geste, offenbar ist's ein guter Mord. Das Publikum ist ausser sich. Die einen klatschen frenetisch, die anderen sperren Mund und Nase auf, Augen quellen, buchstäblich, aus den Höhlen. Die Komposition erinnert ausserordentlich an das Ecce homo. Wie dort um die Brüstung, so brandet hier um die Bühne eine wildaufschäumende Menschenwoge. Noch gewaltiger, kolossaler, als ob das Meer bis in den Himmel steige. Wie eine schräge Pyramide ist das Profil der Menge vor dem schmalen Lichtkegel der Szene aufgetürmt. Von dem Klatschen des höchsten claqueurs über die grinsenden und fauchenden Grimassen herab

zu den runden, vom Halblicht geformten Schädeln und Rücken zuckt es und tobt es, ein chaotischer Menschenknäuel, ein vielköpfiges Ungeheuer von grauenvollem Leben. Und hier spürt man vielleicht am tiefsten die Macht seiner Raumillusion. In der Mitte, hinter jenem Fleck, den der Kapellmeister mit seinem Pulte bildet, quillt das gelbe Rampenlicht auf, überstrahlt die drei Figuren der Szene, und verschwindet hart vor dem Dunkel der Logendecke, das sich wie ein Firmament finster, doch voller Tiefe wölbt. Und das Licht spielt in dem Halbdunkel weiter, schwimmt über die Reihen, streift Wangen und Glieder und erweckt als letzten Gruss die Arabesken der verzerrten Fratzen. Auch hier waltet wieder diese rätselhafte Kraft, die es wagen kann, kaum drei, vier bestimmten Umschreibungen aus dem Gewühl einer Skizze, einer vagen Polyphonie plötzlich, in dem Augenblick, wo alles sich zu verlieren droht, mit ein paar rettenden Takten die befreiende Harmonie zu lösen. Der Pinsel bekommt hier diese schmiedende Gewalt, von der wir sprachen, formt mit ungestümen, rapid nebeneinander gehauenen Hieben, streicht keuchend düster glänzende Farbenmassen in breiten ornamentalen Flecken oder heftig geschwungenen Linien hin. Dieses Drama, auf dessen Besitz unsere Nationalgalerie stolz sein wird, ist vielleicht das stärkste Werk, das Daumier geschaffen. Aber es hat einen Rivalen in der „E m e u t e" der Sammlung Rouart und man kann zweifeln, welchem von beiden der Vorzug zu geben ist. Hier hat er die Menge geschildert, wie sie wirklich sich im Sturme der Revolution erhebt und gleich einem feurigen Lavastrom durch die Stadt rast. Wie ein Blitz quer über die Fläche, fährt die weitausgespreizte Geste eines jungen Weibes mit flatternder blonder Mähne, flatterndem weissen Hemd, eine Verwandte von Rudes Kriegsfurie oder jener Barrikadenheroine, die Delacroix auf seinem trente Juillet schuf. Sie scheint den Nerv zu verkörpern, die Muskelspannung, die alle Fibern dieses Körpers der Menge losschnellt. An ihrer Geste hängen alle andern, an diesem einen ausgestreckten Arm die vorgeschleuderten, verzerrten Köpfe, die vorwärts gerissenen Leiber. In diesem Ansturm zählt der einzelne nicht mehr, die Gesichter werden Flecken, die Formen zu Kurven, die Anatomie hat

keine Geltung oder eine höhere ist an ihre Stelle getreten, die de Bilde, nicht dem Objekt gehört. Welche Fülle jedoch, bei allem Mangel natürlicher Details, an Kunstformen, welcher Wechsel runder, geschwungener eckiger und stumpfer Silhouetten, welch beglückende Stereometrie, entzückende Ueberschneidungen, wunderbare Gegensätze von Hell und Dunkel, welche Modellierungen. Und bei aller Wildheit liegt über dem Ganzen dennoch etwas Edles. In der Frauengestalt, die so glanzvoll belichtet ist, liegt etwas von antiker Grösse. In den Farben ist nichts schrilles, eine sehr merkwürdige und vornehme Harmonie aus weiss, blau, gelb, braun, grün und schwarz, ein vereinzeltes Rot in dem Fes hinter dem Frauenkopf, man entdeckt entzückende Fahlheiten, manethafte Stellen. Eine solche Art von Schöpfung hat es noch nie gegeben. Das ist eine Erfüllung jenes Gedankens, den der junge Delacroix fasste, als er von einer Kombination von Michel-Angelo und Goya träumte. Das ist der Heroismus des modernen Lebens, den Baudelaire[1]) orderte, als er schrieb: „Der wird der Maler sein, der wahre Maler, der dem jetzigen Leben seine epische Seite zu entreissen versteht, der uns, mit Farbe oder Zeichnung, wird sehen und begreifen lassen, wie sehr gross und poetisch wir in unseren Krawatten und Lackstiefeln sind". In Krawatten und Lackstiefeln, das heisst ganz allgemein wir Zeitgenossen.

---

[1]) In der Studie über den Salon von 1845, enthalten in den Curiosités esthétiques.



PARISER VISIONEN



Untersuchen wir weiter, wie das Drama oder Epos aussieht, das Daumier dem zeitgenössischen Leben entriss, drängt sich sogleich eine Schar von Bildern auf, die den Richtern und Advokaten, den „gens de justice", wie er sagte, gewidmet sind. Seine Art zu konzipieren tritt in ihnen mit aller Drastik zutage. Sie sind für ihn, was die Araber für Delacroix. Auch sie sind auf ihre Art in den wallenden Roben „konsularische Gestalten" und nicht weniger Prachtexemplare einer exotisch üppigen Menschheitsblüte, um derenwillen jener nach Algier reiste. Im Herzen von Paris kennt Daumier einen Ort, dessen Phantastik ihm nichts ersetzen könnte. Der Justizpalast ist eine Welt, deren Wunder ihm über alles gehen. Als Jüngling hatte er mit ihr Bekanntschaft gemacht, damals in der wilden Louis-Philippezeit. Als Angeklagter, als Zuschauer, als Chronist der zahllosen politischen Prozesse, und hatte Erinnerungsbilder mitbekommen, die zeitlebens durch seine Träume spukten. Die Justiz verwandelte sich in diesem Traum zu einer grässlichen Verschwörung gegen die wehrlose Menschheit. Eine Verhandlung glich einer blutigen Komödie, die die acteurs unter sich aufführten, deren Sinn kein Uneingeweihter verstehen konnte, und die nur den furchtbaren Anblick der in den Netzen geheimer Lügenkünste verstrickten Opfer darbot. Zur Zeit des Aprilprozesses gegen die Aufständischen von 1834 zeichnete er für die Caricature ein schreckliches Blatt, das seine Empfindungen widergibt. Dem Angeklagten ist mit einem Tuch der Mund geknebelt, an den Armen, den Haaren, am Rock wird er von den gens de justice gepackt, die sich gleich fletschenden Hyänen auf ihn stürzen. Alle haben, gleich Schlächtern, sogar der Präsident, die Unterarme entblösst. Im Hintergrunde wird schon ein anderer zerhackt, und dazu heisst es: „Vous avez la parole, expliquez vous, vous êtes libre!"

In reiferen Jahren hat er wohl über das blutrünstige Blatt gelächelt. Aber die Grundstimmung blieb. Er umgab den Justizpalast mit einer schaurigen Towerstimmung und las an seinem Portale wie mit magischer Schrift eingegraben das „lasciate ogni speranza". Dieser Ort zog ihn dennoch unwiderstehlich an. Vor dem inneren Blick erweckte er die düsteren Hallen, Korridore und Säle, mit ihren drückenden Mauern, den trostlosen Schatten ihrer mächtigen erbarmungslosen Säulen. Die „gens de justice" sind die Königstiger, die diesen Palast bewohnen. Sie wandeln in den Gängen mit der Unruhe, die auf Beute lauert, sie begegnen sich untereinander mit einem fatalen Augurenlächeln und dem geheimen Einverständnis von Gaunern. Ihre Behaglichkeit hat etwas Ungemütliches und Besorgniserweckendes. Die Physiognomien schwanken zwischen der Brutalität des Sträflings und der Finesse subtiler Spekulanten. Allen gemein ist die extreme Zuspitzung des Typus, das komödiantisch Maskenhafte, das Geknetete und Ausgearbeitete der Züge, die der Beruf so deformiert hat, dass kein Band sie mehr mit dem gewöhnlichen Sterblichen verknüpft.

„Neulich sah ich", notiert Goncourt[1]) (unterm 13. März 1865) „im Vorbeigehen in der rue Laffitte mächtige Aquarelle von Daumier. Diese Aquarelle stellen Panatheneen der Justiz dar, Züge defilierender Richter, auf bleiernen Hintergründen, in der düsteren Beleuchtung des Untersuchungsrichterkabinetts, in dem grauen Licht der Korridore des Justizpalastes. Das ist mit chinesischer Tusche hingewischt, larvenhaft phantastisch. Die Köpfe sind scheusslich, ein Feixen, ein Schmunzeln, das Angst macht. Diese schwarzen Männer haben eine gewisse Hässlichkeit, wie schreckliche antike Masken mitten in einer Amtsstube. Die lächelnden Notare bekommen ein Aussehen von Korybanten, und es steckt etwas Faunisches in den leichenhaften Advokaten."

Die Advokaten waren seine besonderen Lieblinge, sie sind die Reinkultur der Rasse. Er nahm sie als die augenfälligsten, exponiertesten

[1]) Journal des Goncourt, II, pag. 252/253. Vgl. auch dort VI, unterm 30. April 1878 die Notiz: „Chez Daumier la réalité bourgeoise a parfois une intensité telle qu'elle arrive au fantastique."

Vertreter des ganzen Treibens; sie werden in seinen Augen etwas wie gloriose Klopffechter und er hielt ihre Typen fest mit einer so hinreissenden Wahrheit, dass Gambetta, der grosse Advokat, in ihren Porträts wirkliche Porträts seiner Kollegen und Brüder erkannte. Er irrte, das kleinliche Vergnügen boshafter Anspielung lag Daumier ferne, er konzipierte nicht Individuen, sondern ganze Menschenklassen. Er stellte sie hin mit einer monströsen Ueppigkeit, der Groteske, den Erfindungen des siebzehnten Jahrhunderts gleich, Molièresche Gestalten. Aber niemand zweifelt an ihrer lebendigsten Gegenwärtigkeit, weil sie mit Ewigkeitszügen ausgestattet sind. Mit den Elementen dieser starken Typik, des Kostüms, der Umgebung als Lokal und Beleuchtung schuf er in zahllosen Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen Bilder von einer fabelhaften Exaltation des Lebendigen, Dramen von einer grandiosen und grausamen Ironie. Es sind Sachen dabei, die in der Hand jedes anderen in die Literatur gerutscht wären, in der witzigen Pointe sich festgehakt hätten. Die magistrale Ueberlegenheit, die wir an ihm kennen, trägt ihn über solche Klippen siegreich hinweg. Er zeigt, wie man mit dem Pinsel philosophiert. Nie verliert er sich an das Gegenständliche, nie gibt er ein Zuviel, getreu seinem Prinzip, alles dem plastischen Ausdruck zu opfern. Zuweilen genügt ihm der blosse Malerreiz, dann haut er ein paar dieser Fratzen zusammen, schafft aus ein paar scharf beleuchteten rosigen oder gelben Schädeln, den schwarzen Roben, den weissen Bäffchen kostbare tonige und plastische Werte. Oder er schwelgt im Erhaschen subtiler Gebärden, verräterischer Bewegungen; zumeist entfaltet er seine Raumpoesie. Er zaubert vor den belichteten Pfeilern die dunkle Silhouette des in die Lektüre des Placet vertieften Advokaten. Ein Komödiant, der auf sein Stichwort wartet, ebensogut Satan, der einen höllischen Pakt überliest. Von einer schwellenden Tiefe, einer monumentalen Einfachheit, einer prachtvollen Farbigkeit des Schwarz auf grauem Grund, die im Bereiche weniger Quadratzoll mit Velasquez wetteifert. Eine ähnliche Wirkung, aber reicher, mit drei Figuren gegeben auf einem anderen. Unnachahmlich ist der suffisante Cynismus des einen, der sich vor den Kollegen mit dem eben errungenen

Triumphe brüstet; das frivol amüsierte Grinsen, das ein Randlicht auf den feisten Backen und dem massiven Hals seines Nachbars herausholt. Die flüchtige Bewegung des Alten vorne, der eine Sekunde im Vorbeigehen zuhört und befriedigt den jungen Nachwuchs betrachtet. Im Dunkel dahinter ahnt man eine zusammenbrechende, schluchzende Gestalt. Aber man achtet noch vielmehr auf die Kunst, mit der die Masse der drei Roben zueinander und zu Licht und Tiefe des Grundes bewegt wurde, so dass zunächst nur diese ausserordentliche Wirkung zum Genuss einladet, ehe der Verstand sich an der geistvollen Beobachtung ergötzt. Denn dies ist das Noble bei Daumier, dass alle Wirkungen, die er sucht, untrennbar verbunden sind und auseinander hervorgehen. Ein Grinsen, ein Augenbrauenzucken, eine mimische Geste, das Charakteristische einer Erscheinung ist nicht nur als psychologische Wahrheit gegeben, sondern zugleich als höhere Bildwahrheit, die der Schönheit des Ganzen dient. Es ist ausserordentlich sprechend, wie der eine den Kopf zurücknimmt, der andre ihn hinhält, aber es muss auch so sein, damit dieser oder jener Umriss, plastische Kontrast, diese oder jene lineare und koloristiche Verbindung zustande kommt, die die Gesamtanlage fordert.

Mit vollen Segeln fährt er los, wenn er seine Helden in Aktion zeigt, wenn er die noch eben so pfiffige, malitiöse, überlegene Haltung aufpeitscht und die Künste des Plaidoyer zum Tanzen bringt.

Unter den solche Motive behandelnden Kompositionen sind drei Aquarelle berühmt, die man als die grossen Schlager bezeichnen kann.

„Le défenseur de la veuve“ ist von geistvollster Komik. Der Verteidiger, Typ des alten Beau, legt sich ins Zeug wie Marc Anton an Cäsars Leiche. Das ist eine Kaskade von Rhetorik, die den ganzen Organismus zu zersprengen droht. Der Schweiss trieft in grossen Perlen, die weissen Haare sträuben sich wie die Hörner des Moses, er wirft sich über das Pult, das er niederreissen wird. Beide Arme fliegen, umwallt von den Fluten der Robe, in pompöser Bewegung, mit einem hinreissenden Appell, mit einem letzten Trumpf zur Seite, wo das Objekt dieser Kraftvergeudung sitzt. Das Persönchen, in der gelassenen Fülle seiner Krinoline, einer

entblätterten Klatschrose gleich, spricht allerdings mehr, als alle Beredsamkeit der Welt auftreiben könnte. Ein Köpfchen, das ein modernes Pendant zu Rembrandts Potiphar bietet. Der Kontrast der beiden Figuren ist eminent witzig, er wird ins Hochgroteske gesteigert durch das jähe schräge Licht, das diagonal hereinfährt und das atemlose Lauschen der Menge im Hintergrund.

In dem Advokatenduell (der Sammlung Bureau) wird die Rhetorik maniakalisch. Das Heer der entgeisterten Zuschauer bildet wieder den Chorus. Es geht zu wie auf der Ebene von Troja, wo die Helden sich erst beschimpfen, ehe sie sich zerfleischen. Die feindlichen Pulte stehen dicht nebeneinander. Hinter dem rechten erhebt sich drohend, mit wildem Kampfgebrüll, das den hageren Kopf bestialisch verzerrt, der Angreifer. Die spärliche Mähne flattert, die weiten Aermel wogen um die geschüttelten Arme. Wie eine Lanze fährt der spitze Zeigefinger nach dem Gegner. Dieser kauert, wie ein Tiger, der sich zum Sprunge duckt. Die Linien um Auge und Mund züngeln wie Schlangen, ein boshaftes Grinsen voller Spott und verhaltener Wut.

Auf dem dritten Blatt herrscht die Ruhe nach dem Sturme. Die Sitzung ist geschlossen, das Drama beendet. Wie erstarrt bleibt das Volk auf seinen Bänken kleben. Die Advokaten packen die Akten zusammen, mit einer fatalen Totengräbergeste, die ein Schicksal einzusargen scheint.

Ueber dem Tun ihrer Hände schweben gleich Aasgeiern die beiden Larven, indem sie einander zugrinsen mit so unsagbar abgefeimtem, cynischem Ausdruck, dass das Lachen im Halse erstickt. Und vielleicht werden diese Ungeheuer nur erträglich und wahrscheinlich durch die eigentümlich absichtsvolle Zuspitzung und Abrundung der Komposition. Die Szene bekommt dadurch etwa den Charakter des nur gespielten, der sie wie die Schlussfigur eines pantomimisch dargestellten Proverbe hinsetzt.

Es ist eine Kunst, dem Goya der caprichos vergleichbar und die zugleich unendlich mehr ergreift, weil ihre Dämonik so ganz im Menschlichen wurzelt.

* * *

Neben die Advokaten mag man seine „Saltimbanques“ halten, in denen das Schicksal der Enterbten, der niedrigen Strassenbohême zur Tragikomödie wird. Man denkt bei ihnen so wenig an das Mitleid, wie bei jenen an die Geissel des sozialen Rächers. Wenn derartige Gefühle den Menschen bewegten, so wurden sie doch dem Künstler im gleichen Moment so mächtige Vehikel plastischer Triebe, dass er vornehmlich an das ästhetische Empfinden zu appellieren scheint.

Wie an den Advokaten reizte ihn an dem fahrenden Volk das komödiantisch Uebertriebene ihrer Art, ihre extreme Vitalität. Ein besonderes cachet gab die unheimliche Kombination von Kraft mit Elend und Lächerlichkeit. Es steckte in diesen Akrobaten, Ringern, Seiltänzern, Tierbändigern etwas, woraus die Antike die edelsten Bilder körperlicher Pracht geschöpft hatte, aber es trat auf in einem Zustande, der Hohn schreit. Daumier ergriff diesen Kontrast. Sein „lutteur“ (in der Sammlung Sarlin) ist ein schlagendes Beispiel. Man sieht auf dem Bilde in der Tiefe zwei Ringer, die hinten in der Zirkusarena miteinander kämpfen, eine wunderbare Arabeske vollgerundeter muskularer Bewegung, bei aller Enormität der klotzigen Typen ein reiner Akkord. Aber die Komposition konzentriert den Blick auf den stehenden Kerl, der vorne hinter dem Vorhang auf seine Tour wartet. Ein kaltes Oberlicht fällt auf die mächtige Nacktheit, die aus dem Halbdunkel in grossen Massen schwillt und sich wölbt wie ein alter Marmor. Man denkt an die Karyatidengestalten verfallener Tempel. Dennoch ist dieser Körper jeglicher persönlicher Schönheit bar, nur die Kunst des Malers täuscht einen Augenblick. Diese Physis trägt alle Laster der modernen Existenz, zu dem mächtigen Torso und den breiten Schultern steht ein kleiner, formloser Kopf auf dünnem Halse, die straffen Arme wirken dürr, der Bauch rund wie ein Sack, die Beine proletenhaft. Dieser Ringer ist kein antiker Athlet, ein entlaufener Kohlenträger vielleicht, ein halbverhungerter Sohn der Strasse, dem die Uebung eine rohe Kraft verleihen konnte, ohne die Male der Niedrigkeit und Banalität auszumerzen. Die klassische Schönheit der entfernten Gruppe würde, nahe besehen, die gleiche Entdeckung bringen. Diese Gestalten sind menschliche

Rosinanten, unter deren verlottertem Leib man das ursprünglich grossartige Gerüst spürt. Ihr Effort, ihre Ausgelassenheit ist von der gleichen bitteren Komik, die Don Quichotes Schlachtross entfaltet, wenn es zur Attacke gespornt wird. Nein, es ist keine Budensentimentalität, die Daumier hier entschlüpft, so wenig wie man bei Degas von Erotik und Kulissenabenteuer reden kann. Eine fast cynische Künstlerfreude, die vor der krampfhaften Lebendigkeit, zu der die Ruine erwacht, der grausigen Verzerrung, die den armseligen Organismus aufpeitscht, nicht mehr an den kläglichen Kampf ums Brot denkt, nur an die herrliche Dynamik, die in dieser grotesken Form eine seltene Schönheit entfacht.

Im Mittelpunkt dieser Serie steht das oft variierte Motiv der „Parade des Saltimbanques", die Einladung zur Vorstellung. Die Buden sind aufgeschlagen, die Trommel wirbelt, Harlekin und Bajazzo schneiden die tollsten Grimassen und locken mit ohrenerschütterndem Gebrüll die Menge an. Eines der ausgeführtesten Blätter ist das Aquarell, das früher in der Kollektion von Eugène Montrosier war und von Muther in seiner Geschichte der Malerei reproduziert wurde. Das Blatt wirkt durch die Fülle der grossen malerischen Flächen, die das Budenzelt, das Laubwerk eines Baumes, die Falten des Vorhanges, der seitlich vertiefte Hintergrund mit dem Ausschnitt der promenierenden Menge geben. Die beiden Budenleute, vor dem Plakat der Riesendame wie Strebepfeiler aufgepflanzt, dienen als starker plastischer Halt. Ungleich grossartiger und freier ist das Aquarell der Sammlung Rouart, eine der prachtvollsten Schöpfungen der Gattung. Doktor Viau besass einen schönen Entwurf in Rötel dazu, der zeigt, wie in der Ausführung noch eine glückliche Streichung (die der Zuschauer vorne) guttat. Es ist die Tierbude mit dem Krokodilgemälde, nur die Rampe ist gegeben, auf der die brüllenden Budenleute, reliefartig gereiht, mit berstender Lungenkraft ihre Wunder ausposaunen. Eine hinreissende Bewegung durchzuckt die Gruppe, von der steifen Ruhe des Polichinell zur Linken über den weit ausgelegten und schlangenmenschenartig sich spreizenden Ausrufer zu dem wüsten Patron und der dicken Madame, die einladend den flatternden Vorhang lüftet. Das Licht steigert die

Gestikulation und fügt die breit wogenden und eckig dürren Ornamente der Bewegung zu einem Rhythmus von bacchischer Ausgelassenheit. Einen besonderen Reiz bringen die farbigen Akzente der blau und roten Kostüme, das Graubraun und Grün der Kleider hinzu. Aber die Farbigkeit blüht noch mehr in den Tönen und einer entzückenden flüssigen Tusche von höchst geistreichem Impressionismus. Jeder Klecks sitzt und bringt sprühendes Leben. Das dicke Weib in seinem üppig quellenden Fleisch ist, ohne Scherz, so gut wie Rubens und könnte in seinen schönsten Skizzen vorkommen. Nur er hat sonst diesen mit Nichts gemachten Fluss des auf breiten runden Formen schaukelnden Fetts.

Auf anderen Bildern formt sich die Schärfe des Umrisses und die Brutalität der Erscheinung zu fast tragischen Akzenten. Die Seiltänzerfamilie der Sammlung Jonides in London (ausgestellt im Southkensington-Museum), die der Studio brachte, gehört dazu. Das Gefüge der Komposition spricht vielleicht stärker noch in der schönen Pauszeichnung, die ebenfalls Henri Rouart besitzt (in Alexandres Buch reproduziert) oder in der Kohlenskizze der Hauptgruppe, die ich abbilde. Der breitaufgepflanzte Alte im Bajazzokostüm, der die Trommel rührt, stellt mit dem kauernden Kleinen vorne, dem Jungen zur Seite und dem auf der Kiste hockenden Weibe zwanglos eine unregelmässige Pyramide von intensivster Ausdrucksfähigkeit der Gruppen. Eine seltsame Mischung von Trotz, stumpfem Elend, Drohung, Selbstvergessenheit. Das Motiv des mageren Kleinen, der stumpfsinnig mit dem Fussteppich spielt, ist ein Fund, der als Linienschönheit wie ein herbes Gegenstück zu antiken Knabenfiguren wirkt. Der Alte steht mit einer säulenmässigen Wurzelkraft der Beine und hält die Trommelschlegel und den geduckten Kopf, der verzweifelt nach Publikum späht, mit einer Geste, die nackter Bogenschützen würdig wäre. Die verhungerte Greisin sinkt in ihrer Hoffnungslosigkeit zu einer Bewegung zusammen, wie sie Michel-Angelo für Propheten und Sibyllen hatte. Und Michel-Angelo bezeichnet die Sphäre, in die er mit jener anderen Gruppe von wahrhaft titanenhafter Grösse langte und die auch nur eine Seiltänzerfamilie darstellt. Es ist die gleiche Resignation und Elendstimmung in

diesen drei Gestalten, die mit leeren Taschen fortwanken, das Spiel verloren geben. Unsere Armeleutemaler sollten sich derartiges ins Atelier hängen, um sich eine Ahnung zu verschaffen, wie sich mit solchen Dingen Kunst machen lässt.

Er wählte für diese Szene als Umgebung einen jener winkligen Carrefours, an denen die Pariser Altstadt reich ist, mit dem rembrandtischen Zauber kellerartiger Beleuchtung. Er stellte die Figuren, Mann, Weib und Knaben, ganz simpel schräg nebeneinander, an der belichteten Hausmauer des Vorderplanes vorüberschleichend, hart vorn an die Bildgrenze und tauchte hinter ihnen eine im Winkel abbiegende Gasse in tiefste Schatten, so dass die Gruppe nach allen Seiten plastisch heraustritt. Dabei sind die Grenzen dieses Schattens durch die Belichtung der verkürzten Hauszinnen so bestimmt, dass eine zackige pyramidal aufstrebende Masse geformt wird, die die vorgeneigte Pyramide der Figurengruppe summarisch wiederholt, die Gesamtfläche in grossen primitiven Takten teilend. Ein paar licht aufgesetzte Konturen deuten die Strassenmenge in der Tiefe des dunklen Winkels an. In der Hauptgruppe hebt ein reicher Wechsel von Licht und Schatten an, der mehr als definitiv hingesetzte Umrisse die Figuren bestimmt. Diese wunderbare Zeichnung ist von einer stolzen Ungeschicklichkeit, ganz nur Gefühl. Und trotzdem von schärfster Typik und Klarheit. Die Frau ist nur Schattenprofil mit einer Lichtstelle seitlich an Hals und Schädel, aber dieser dunkle Fleck genügt, um die zigeunerhafte Erscheinung festzustellen und die Deformation einer in Niedrigkeit und Hunger verkommenen Existenz anzunageln. Die Art, wie sie sich abwendet, macht Furcht, klingt wie eine aufgefangene zischende Verwünschung nach. Der dürre Mann mit den hohen, runden Schultern und den langen, wankenden Beinen hat etwas entsetzlich Geschlagenes, das durch die Maskerade noch gesteigert wird. Das Knabenskelett daneben mit dem uralten, kahlen Zwergengesicht ist wie ein böser Traum. Keine Vertreibung aus dem Paradiese hätte sich dieser Allüre zu schämen.

* * *

Noch ungezwungener fand er diese Art von Monumentalität in Vorwürfen, wo jeder Rest von Romantik des Stoffs, der Situation ausscheidet, das soziale Pathos rein zur Anschauung geworden ist. Es liegt nahe, hier ein Motiv anzuschliessen, das ebenfalls eine Serie von Varianten hergab und einen gewissen verwandten Zug mit den letzten Saltimbanques aufweist. Wie dort, bildet ein Winkel des alten Paris die Umrahmung und wie dort, die schwere und keuchende Geste der Armut das Sujet. Es ist das Motiv der blanchisseuse. Die gleiche Lasttierpoesie, die verschwiegene Tragik der körperlichen Mühsal, die melancholische Resignation stimmt auch in diesen Bildern den Ton. Aber ohne diesen Beigeschmack bitterer Ironie und die Zwitterstimmung der Gefühle. Das Groteske zieht sich in diesen Gestalten auf jenen Grad des exzessiv Lebendigen zurück, der nun einmal die Normaltemperatur von Daumiers Schöpfung repräsentiert. Aber die Geste der Arbeit, der natürlichen sinnvollen, wenn auch niedrigen Arbeit, trägt ihre Grösse in sich, spricht auch ohne die Dramatik der Umstände, durch ihre blosse Betätigung. Er fand diese derben Waschweiber von einer wuchtigen und schlichten Schönheit, sie gaben dem alten Quartier, in dem er hauste, dem Treiben am Quai d'Anjou eine so vertraute und grossartige Belebung. Sie erschienen ihm wie die Heldinnen seiner Kleinwelt, dieser Welt um den Fluss mit seinen hohen geraden Ufermauern, den einfachen grossgewölbten Bögen der Steinbrücken und dem Kranz der langgestreckten Uferstrassen mit ihren schiefwinkligen, unregelmässigen Häuserfronten. Am stärksten fühlte er ihre herbe und signifikante Schönheit, wenn sie ganz einfach diese Szene mit ihrem Daherschreiten erfüllten. Sie steigen die schmalen, steilen Ufertreppen hinauf und hinunter, ihre schweren Wäscheballen auf dem Rücken oder unter dem Arme balancierend, die Last beugt sie nieder, gibt ihrem Gang ein Wiegen und Schaukeln, ihren Gliedern eine gewaltsame, breite Gestikulation.

Auf einigen Bildern erscheinen sie, umgeben von diesem Dekor, als die expressiven Gebärden dieser steinernen Landschaft. Die Quaitreppe steigt in heftiger, steiler Verkürzung gen Himmel, die Frauen wanken über die Stufen oder heben sich als grossbewegte Silhouette gegen die weite Luft ab.

Ein anderer, heute sehr bekannter Bildtypus, nimmt sie ganz nah, in diesem Augenblick, wo sie so überraschend von unten aufsteigend an der Bordschwelle des Quais auftauchen und vor dem Grunde des besonnten Flusses, der hellen jenseitigen Häuser eine dunkle massive Erscheinung von mächtig wachsender Plastik bilden. Hier beschäftigt ihn die Monumentalität der Einzelsilhouette. Die Frau hält ihren Packen unter dem Arm und neigt sich leicht zu dem Kind, das an ihrer freien Hand mit grossem, ungeschicktem Schritt die letzte Stufe nimmt. Die Gruppe tritt in den Ausschnitt der niedrigen Quaimauer, deren starre rechtwinklige Umrahmung ihre gerundete geschlossene Masse, ihre sparsame Profilierung reichlich steigert, dem einfachen Motiv zu einer Fülle von wirksamen Ausschnitten, einem eindrucksvollen Wechsel lichter und dunkler Flecken verhilft. Aber einen leidenschaftlich dramatischen Akzent findet er in einem dritten Motiv, wo er eine Wäscherin an der Quaimauer entlang eilend zeigt. Der Hintergrund schwimmt in einem tiefen düsteren Ton zusammen, an dem schwarzen Himmel zucken ein paar fahle Lichter auf, Gewitterwind erhebt sich. Die Wäscherin stürmt, um dem Wetter zu entgehen vorwärts. Sie hat sich weitübergelegt, den schweren Korb am Arm halb mit den Hüften stützend, die Hände verschlingen sich, um das Tragen zu erleichtern. Ihr Kind, ganz im Schatten, hält sich laufend an ihrem Rock. Der Wind setzt sich in die Kleider, deren wirbelnde Falten noch die Bewegung verstärken. Ein Lichtstrahl streift sie, von oben fallend, und modelliert die mächtigen Brüste, die Verschränkung der Hände und hebt grell den weissen Packen hervor. Ein kurzer Schlagschatten fällt ihr vor die Füsse. Die krampfhafte Bewegung, das jähe Licht, alles vereinigt sich, das Phantastische der Erscheinung zu steigern. Diese einfache Frau aus dem Volke, die eigentlich nichts weiter will, als noch rasch vor dem Regen nach Hause gelangen, wird durch die Wucht der Darstellung gleichsam Symbol. Ihre Mühe, ihre Anstrengung bekommt, scheint es, eine umfassendere und weitergehende Bedeutung, es ist nicht mehr bloss ein fabelhaft stark empfundener physischer Vorgang, alle Sorge des Lebens, alle Ruhelosigkeit des Daseins, das ganze harte Erdenschicksal scheint sich darin zu verkörpern.

Auf einem anderen Bilde, das als Empfindung und Stil diesen Blanchisseusen ganz nahesteht, dem „wagon de troisième classe“, ist ganz ähnliches gestaltet. Er gibt einen Blick in eines dieser trostlosen coupés, die mehr einem Viehstall gleichen, angefüllt mit zusammengepferchten Leibern, einer dicken Atmosphäre, in der die Menschen, betäubt von Gestank, zermartert von der Fahrt in einem Zustand willenloser Verblödung vor sich hindämmern. Er hat das öfter auch humorvoll gewendet. Das Gemälde, das ich meine (in der Sammlung Gallimard), hat den andern Akzent. Tonangebend ist diese monumentale alte Frau im Mittelpunkt der Komposition, um derentwillen das ganze Bild gemalt scheint. Eingehüllt in ihre lange Bauernkapuze, sitzt sie da wie aus Stein gehauen, wie entsprungen aus einem gotischen Grabmal. Graf Doria[1]), der frühere Besitzer des Gemäldes, hat sie geschildert. „Sie drückt eine Energie aus, die den Jahren trotzt, niemals ist sie unter der Last der Misere des Lebens zusammengebrochen, der unaufhörlichen Arbeit der armen Leute, sie trägt ihre Male; aber noch ist sie eine Säule der Familie, sie ist gütig in ihrer Kraft und ihrer Resignation. Tapfer hat sie den zahllosen Stürmen einer Existenz widerstanden, die ganz Mühe und Sorge war, körperlichen und seelischen Stürmen. Man kann sagen, sie ist eine Energie, ein Anker, wenn sie verschwindet, wird niemand sie ersetzen können und die Familie wird ihre Stütze, ihr Haupt verloren haben. Sie ist hässlich, abstossend, fürchterlich in ihrer vertrockneten Greisenhaftigkeit. Und doch, Wunder der Kunst, sie drückt all diese edlen Dinge mit einer unerhörten Stärke aus. Sie reist nicht, sie denkt.“

In der Tat geht von diesem Werke eine Suggestionsfähigkeit aus, die die Deutung reizen mag. Und doch kann man nicht sagen, dass sie etwas anderem entspringt, als eben diesem Wunder der Kunst.

Den Künstler reizte es nicht, oder zunächst nicht, diesen Roman zu schreiben. Ihn beschäftigte diese Wirkung des Lichts, das in dem Helldunkel eines solchen Eisenbahncoupés mit den vielen zusammen-

---

[1]) Vgl. Katalog der vente Doria. 2 Vol. Paris bei Georges Petit.

gedrängten Körpern ein Spiel mächtig schwellender plastischer Formen anhebt. Ihn ergriff dieser Wechsel runder und flacher, weicher und harter Formen, die Gestaltung, die der Raum mit ihnen erfährt. Der Rücken des dicken Mannes mit dem runden Filzhut hinter der geschilderten alten Frau, der dieses rund hinüberquellende Licht trägt und den Mittelplan so entscheidend vertieft, ist ihm sicher so wichtig, wichtiger als der ganze Roman. Als er vor dem Fensterausschnitt die schräge Silhouette des Zylinders fand und das Randlicht auf dem dunklen Profil des zugehörigen Kopfes, wodurch er die Wandfläche neben dem Fenster zurücktreibt, empfand er gewiss eine reine Freude. Und an den Hauptpersonen des Vorderplans, der Mutter mit dem Säugling und dem schlafenden Jungen zu seiten der alten Frau: was beschäftigte ihn, wenn nicht diese Steigerung raumschaffender Motive? Mit welcher Leidenschaft hat er die schönen Dunkelheiten geformt, mit denen die Kapuze den Kopf seiner Heldin umgibt, und die Vorsprünge, Kanten, Deformationen ihrer leidvollen Hässlichkeit, erfand er sie nicht wegen dieser wunderbaren Höhen und Tiefen, die sie dem Lichte darbieten? Diese Frau ist nicht nur die Säule ihrer Familie, sie ist die Säule des Bildes, um die sich all diese eindrucksvollen, plastischen Vorstellungen ranken.

Erst wenn man diese objektive, uninteressierte Leidenschaft festgestellt hat, darf man den Grund der Empfindungen berühren, der sie trägt, dieses tiefe Verständnis, diese ehrfürchtige Sympathie für das harte und grosse Wesen der arbeitenden Menschheit. Nicht auf ihnen beruht diese ergreifende, poetische Wirkung, sie entsteht als Folge, als fast unwillkürliches Resultat eines starken bildnerischen Willens.

Man hat den Daumier solcher Schöpfungen immer mit Millet verglichen und die Aehnlichkeit ist ja wirklich handgreiflich. Diese alte Frau wirkt wie ein Milletmodell. Und zahlreich sind die Anklänge, selbst im einzelnen Motiv. In der Sammlung Rouart sieht man zwei mit Heubündeln beladene Bäuerinnen, die ganz wie die Wäscherinnen am Quai d'Anjou einherkeuchen. Umgekehrt hat Daumier gelegentlich so eine vom Markte auf dem Esel heimreitende Frau gemalt, wie man sie oft bei Millet

sieht. Vor beiden spricht man von dem michelangelesken Zug, der monumentalen Poetisierung des Volkes.

Der naheliegende Vergleich ist geeignet, den Begriff von Daumier noch deutlicher zu machen. Nebensächlich scheint mir hierfür die Frage nach dem äusseren Zusammenhang, nach der Beeinflussung. Wenn einer der beiden der Empfangende war, ist es Millet. Er fand seinen Ausdruck, als der andre längst fertig dastand und in mancher Zeichnung schon, in manchem der ironischen Charivariblätter Dinge mit leichter Hand verstreut hatte, denen Millet wesentliche Formeln seiner Sprache entnehmen konnte. Zwei sentimentale Jugendwerkchen[1]) von Daumier, um 1835 fürs Geld gemacht („Le Malade“ und „La bonne grand'mère“), nennt Alexandre nicht mit Unrecht Millet avant la lettre. Die starke Sprache der Umrisse, das monumentale Schema von Senkrechter auf Wagerechter, die Wirkung einer vor dem niedrigen Horizont aufgepflanzten Figur, alles ist vorhanden. Man denke, ein Beispiel von vielen, an den vierschrötigen, breitbeinig im Boden wurzelnden Arbeiter, der die Pressfreiheit verteidigt („ne vous y frottez pas“), von 1834. So stehen zwanzig Jahre später die Milletschen Bauern auf dem flachen Felde, als Söhne der Mutter Erde in die Unendlichkeit ragend. Diese Dinge lagen ausgebreitet, bereit für jeden, der Augen zu sehen hatte, bestimmt, jeden Verstehenden reich zu beschenken. Es ist ganz offenbar, dass Millet hier einen mächtigen Impuls empfing. Interessanter ist, die Unterschiede beider zu erkennen, wo sie sich berühren. Daumier hat ja keine Spezialität aus solchen Volksbildern gemacht, er sprudelte solche Dinge hervor neben, mit allem andern, es brach aus ihm unter einer Fülle von Visionen, mit denen das Leben ihn unaufhörlich überschüttete. Rechte Arbeiterbilder, Leute im Schweiss ihrer Arbeit, hat er kaum gemalt. Einmal entwarf er ein Bild mit hämmernden Schmieden, es kam ihm was andres dazwischen, und er scheute sich nicht, es neu zu

---

[1]) Publiziert als Lithographie in der „Revue des peintres“ (11. livraison, pl. 55 und 14. livraison, pl. 67). Es waren, wie Champfleury behauptet, Reproduktionen oder Repliken nach Aquarellen. Vgl. hist. de la caricature moderne.

grundieren[1]), als ihm gerade eine frische Leinwand fehlte. Er kam nicht auf den Gedanken, dass man das Volk für die Kunst zu entdecken hätte, es gehörte, wie alles, zu seinem Repertoire. Das Volk geriet ihm in seine Kunst und war echtestes, selbstverständliches Volk, ohne dass er sich eine Auffassung zurecht gemacht hätte. Er kannte es ja, hatte es im Kopf, in allen Nerven, er, der selbst ganz Volk war, brauchte sich nur zu äussern, sich loszulassen. Neben ihm ist Millet ein lateinischer Bauer. Er führt Virgilverse auf den Lippen und Bibelzitate. Er, der Pflug und Spaten geführt hatte, war ein Gebildeter geworden. Keiner verstand ihn, wenn er mit den Leuten philosophierte, trotz seines Kittels blieb er ein Herr aus der Stadt, ein deklassierter, ein entwurzelter Landmann. Daumier hatte die derbe Natürlichkeit, den Witz des Parisers, gewiss hat er Argot geredet, verständigte sich mit einem Augenzwinkern und besass übrigens zu viel bon sens, in den Leuten etwas zu suchen, was nicht in ihnen ist. Und das ist ganz deutlich in ihrer Kunst. Millet geht von einer literarischen Konzeption aus und der Bauer wird ihm zur Chimäre.

Van Gogh[2]), der Millet so verehrt und so viel aus ihm gemacht hat, schrieb: der Bauer muss ein Bauer sein, der Grabende muss graben, und damit ist etwas darin, das wesentlich modern ist. Er sagte, auch wir haben la Terre und Germinal gelesen. Millet erklärte, er wolle malen, wie die Propheten geredet hätten. Er redet aber bestenfalls wie George Sand. In dem Tun seiner Menschen soll sich ein grosses, primitives Naturgesetz spiegeln und deshalb genügt ihm der Bauer, wie er ist, keineswegs. Er soll à tout prix an Ruth und Boas erinnern. Er beobachtet, dass sie grosse Umrisse, grosse einfache Bewegungen enthalten. Diese nimmt er auf und schnitzt nun daran herum, bis sie seiner sakralen Vorstellung entsprechen,

[1]) Vgl. Katalog der vente Doria Nr. 136.

[2]) Vgl. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte, die Ausführungen über Daumier, Millet, van Gogh.

Muther nennt Millet den Daumier der Bauern. Vgl. Ein Jahrhundert französischer Malerei, pag. 108.

Roger Marx nennt Daumier den Millet der Grossstadt. Vgl. „L'art à lexposition universelle" 1889 in der Revue „L'Indépendant littéraire".

er stilisiert. Aber es gibt solche michelangelesken Bauern, die in der bekannten grossen Pose machen und doch unendlich klein bleiben. Man ist versucht, die Falten in Hemd und Hose nachzuzählen, ja, man entdeckt sogar im Hosenband noch einen kleinen korrekt ausgeführten Hammer. Man findet das himmelschreiend, wenn man von Daumier kommt. Seine Gestalten, die die Zeitgenossen als hässlich empfanden, sind noch lange nicht hässlich, animalisch genug. Sie haben auf ihre Weise immer einen edlen Schnitt, es fehlt ihnen alles Gemeine. Schon Baudelaire[1]) hat bemerkt, „Sie scheinen stets zu sagen: wir armen Enterbten dieser Welt! dennoch sind wir es, die sie fruchtbar machen. Wir erfüllen eine Mission, wir walten eines Priestertums". Die Auffassung wird einem immer auf dem Teller präsentiert. Im Grunde ist dieser Mann ein Präraffaelit. Oft hat Millet eine Mutter gemalt, das Kind auf dem Schosse, wie sie auf den heissen Suppenlöffel bläst. Wie abgeschliffen, wie fast damenhaft, wenn man etwas ganz ähnliches von Daumier daneben hält. Mir fällt so ein Arbeiterpaar ein, um den rohen Holztisch hockend, die Schüsseln dampfen[2]). Diese Leute fallen wie zwei Tiere über das Essen her. Das Weib mit den enormen schlaffen Brüsten, an denen das Kind hängt, sitzt in einer wüsten, gerekelten Pose, den Fuss auf den Stuhlrand gestemmt. Sie hat sich über den Tisch geworfen. An ihrem nackten, vertrockneten Halse werden ein paar gezerrte Sehnen bloss, das Gesicht ist mit ein paar wilden, heftigen Modellierungen, einem Stirnrunzeln, mächtigen Jochbogen gemacht, ein schwarzes Loch Auge und Mund. Sie faucht, wie sie auf den Löffel bläst. Dergleichen kommt auf Furien von Michel-Angelo vor. Und alles dies nur, weil sie wirklich hungern, wirklich sich auf den Tisch ludern, wirklich sitzen und sich rekeln sollen. Während Millet den Stil also von aussen hereinträgt, empfängt ihn Daumier vom Objekt, dessen Natur er herausreissen will, indem er seine Elemente vereinfachend übertreibt. Das sind nicht nur Temperamentsunterschiede, es sind künstlerische Graddifferenzen, die diese beiden im Ziele verwandten Kunstäusserungen

[1]) In einer Studie über den Salon von 1859 (curiosités esthétiques).

[2]) „La soupe." Tuschzeichnung der Kollektion Guyotin.

trennen. Van Gogh[1]), der Daumier einen grossen Bahnbrecher nennt, der in den Blanchisseusen und den Figuren der troisième classe jene modernen Heiligenbilder gesehen hätte, von denen er träumte, gelang der Sprung über Millet hinaus vielleicht nur, weil er ihn mit den Augen des anderen begriff.

---

[1]) Van Gogh malte in freier Interpretation einer Lithographie Daumiers ein Bild: Die Trinker (Sammlung Aghion). Reproduziert in Meier-Graefes „Impressionisten", Verlag R. Piper & Co., München 1907.



DER INTIME DAUMIER

Neben diesem Daumier, der Sphären umspannt, die wir mit Delacroix bezeichnet haben, und den wir soeben Dinge äussern sahen, die die Welt bei Millet sucht, haben wir endlich noch einen anderen kennen zu lernen, einen intimen Meister, der die stillen Winkel der Existenz betrachtet und der bisweilen an Corot erinnert.

Es erschliessen sich schlichte Reize, an denen wir bisher vorübergingen, Schönheiten anderer Art, die seine sonst so von Leidenschaften durchbebte Kunst freundlich umfangen. Neben den Dramen stehen die Idyllen, neben den tragisch empfundenen Aspekten die Familiaritäten des Daseins. Ich möchte zeigen, wie Daumier auf seine Art auch Lyrismus besitzt, wenn nicht ein Träumer, so doch zarterer, leiserer Schwingungen fähig ist.

Was man von seiner so durchaus auf den Menschen konzentrierten Kunst kaum erwarten darf, ist die Landschaft. Die reine Landschaft wenigstens, wie sie all seine grossen Freunde verstanden, zu der Himmel und Wasser, Feld und Wald gehören, ist seinem Werke fremd. Er kennt, wir sahen es schon in den Zeichnungen des Charivaris, solche Elemente nur immer als Umgebung seiner figürlichen Komposition. Er hat etwa Badende gemalt unter dem Dache eines Baumes. Biertrinker am Wirtshaustisch im Freien, überrieselt von den Lichtern und Schatten der durch die Blätter fallenden Sonne. Aber immer ist nur das eben Notwendige, ein Stamm, ein rapid hingeschriebener Baumschlag gegeben. Das schöne, an Gautier gewidmete Aquarell, der durchsonnte Baumgang, in dem die Figuren nur als Akzent, nur als Staffage sitzen, ist eine seltene Ausnahme. Seine eigentliche Liebe hat die Natur der Stadt und eine Art Landschafter ist er nur in dieser steinernen Welt von Paris; hier fand er

kleine Märkte, Carrefours, winklige Gassen, Seinebrücken, die er bisweilen um ihrer selbst willen malte, doch immer erfüllt von dem wimmelnden Menschengetier. Er hat da ganz kleine Bilder gemalt, rembrandthafte Visionen, wo aus geheimnisvoll durchleuchteten Finsternissen vage Gestalten, ein Kopf, eine Hand, bunte Kleidungsstücke aufblitzen von märchenhafter Wirkung. Wie genial ist jenes, auf dem man vor einem beleuchteten Schaufenster alte und junge Frauen wie die Motten sich drängen sieht, angezogen von den farbigen Bändern und Tuchen der Auslage. Dies ist freilich schon ein Stück, wo die Figur wieder ihr Vorrecht in Anspruch nimmt. Diese Gestalten sind schon im Begriff, nicht mehr ausschliesslich Bewegungen des dämmernden Raumes zu sein. Es stehen schon Typik, Psychologisches in den paar Flecken. Die junge Frau mit dem Kind berührt Empfindungswesen. Das ist auch ein Motiv, um das Daumier immer herumflattert. Zuweilen suchte er das Sanfte und die Anmut, die Idylle der weiblichen Kleinwelt. Vorhin zeigte ich jene Arbeiterfamilie beim Mahle und wie so eine stille Szene gleich eine fabelhafte Wucht und Vehemenz bei ihm annimmt. Jenes Weib glich einer Bestie. Und im allgemeinen kann man wohl sagen, dass das Weib ein Wesen ist, das in seiner Schöpfung etwas zu kurz kommt. Sehr oft entsinnt man sich eines Ausrufs von Géricault, der klagte, „immer, wenn ich eine Frau machen will, wird ein Löwe daraus".

Man denke an Daumiers Figur der Republik, an die immensen nackten Weiber, die beschrieben wurden, auch an die Blanchisseusen. Man findet stets die gleiche, fast sagenhafte Kraftentfaltung. Auf einem schönen Bilde (der Galerie Miethke in Wien), dem singenden Paar, wo er eines seiner reizendsten Mädchen geformt hat, sind doch ein Nacken, ein Arm von kolossaler Muskulatur. Das Bild der jungen Frau in weisser Bluse (mit der vorgesteckten Rose, bei Octave Mirbeau) gibt einen Hals von säulenmässiger Stärke. Diese Frau entspricht etwa einem Typus, wie er manchmal als Kontrastfigur unter den Frauenrechtlerinnen und Blaustrümpfen des Charivari vorkommt. Mehr ein bescheiden gütiger Hausgeist, eine kräftige junge Person, von freien offnen Zügen, etwas steiler, runder Stirn. Mehr

Kamerad als Geliebte. Daumier war verheiratet, aber er hat etwas durchaus unerotisches. Am ehesten empfand er das Weib als Kind oder Mutter. Ein paarmal glückt ihm diese Art Charme, es ist dann, als ob ein Riese schüchtern und zaghaft etwas sehr Zerbrechliches zu streicheln wagte. Dabei fühlt man, dass er gerne etwas Zärtliches ausgedrückt hätte. Ein gelungenes Beispiel ist die junge Mutter mit Kind bei Bureau. Meist erhascht er nur eine Proportion, ein paar wohlgerundete Flächen, eine Neigung des Körpers. Ich kenne ein Aquarell mit jungen Mädchen am Wasser, eine watet hinein, die Röckchen hoch aufgenommen, mit nackten Beinen. Sie hat die schüchterne Grazie Corotscher Nymphen, aber wie aus weiter Ferne gesehen, nur als Ahnung. Auf andern solch intimer Badeszenen zeigt er Leute aus dem Volk, die ihre Kinder im Wasser planschen lassen. Da ist das berühmte Bain, früher in der Sammlung Lutz, eine prachtvolle Welle rund bewegter Modellierungen. Hier sind ein paar Kinderkörper, die wirklich etwas Kindliches haben. Das Miniaturbild eines rosigen kleinen Mädchens (bei Henry Rouart) enthält schon das Maximum. Denn im allgemeinen sind auch Kinder als solche nicht recht seine Sache.

Er hat ein Bild gemalt, wo sich aus der Tür einer Schule ein ganzer Strudel kleiner Mädchen ergiesst. Entzückend, wie ein Bukett von Monticelli, aber die Kinder sind wie kleine alte Frauen. Auf einem anderen Bilde stellt er eine Kindergruppe unter einem Baum zusammen, sie betrachten ein Vogelnest, das ein Mädchen auf dem Schosse hält. Es ist wie ein vergrösserter, verstärkter Corot, mit Deformierungen der Zeichnung, die nach van Gogh klingen. Es ist mehr diese Art ungefüger linkischer Anmut, die zur Anmut eigentlich erst durch das Ensemble wird.

Aber es gibt eine Reihe von Werken ganz anderer Art, in denen Daumier ein Persönlichstes, Intimstes bezeichnet zu haben scheint. Es sind das diese Intérieurstücke mit den Kunstliebhabern, Estampensammlern, Schachspielern, Malern im Atelier und dergleichen, Bilder, die merkwürdig anziehen nicht nur durch die ganz besondere Delikatesse ihrer malerischen Qualitäten, sondern auch durch ein schwer definierbares Etwas,

einen Unterton, den man mitklingen hört und den man auf den Autor selbst beziehen möchte. Diese Intérieurs scheinen Kammern des Gefühlslebens aufzutun, eine gewisse Atmosphäre verdichtet sich in ihnen, sie verraten etwas wie eine seelische Disposition, in der er gelebt hat. Ueber all diesen Bildern ist eine gewisse Lebensabendstimmung, und man möchte sagen, sie spielen in seinem Werke eine ähnliche Rolle, wie die schweren Intérieurszenen bei Corot, die er in seiner letzten Zeit gemalt hat. Ich meine jene einfachen Bilder, auf denen man junge Modelle vor der Staffelei sitzen sieht, ein Buch in der Hand, eine Mandoline, auf dem Tisch steht eine Blume, ein paar Bilder hängen an der Wand. In ihnen hat der Geist seiner Naturpoesie gleichsam Gestalt angenommen. Die Muse ist wie im Märchen in einer alltäglichen Verkleidung zu ihrem Sänger auf Besuch gekommen. In diesen Frauen hat Corot die wunschlose Verklärtheit seines Alters ausgeatmet, all seine Güte, Milde, Verträumtheit, sein Ergriffensein vor der stillen Musik des Lebens. Es mag bizarr klingen, diesen lieblichen Gestalten Daumiers alte Männer, diese hässlichen alten Hagestolze zu vergleichen und doch hat man das Gefühl, dass er unendlich viel von sich mit diesen Figuren ausgedrückt hat. So sehr wie zu Corot jene sanften Mädchen gehören, gehören zu Daumier diese vom Leben gestempelten mitgenommenen Erscheinungen. Er wird auf andere Art kontemplativ als Corot; das Stilllebenhafte, das Unausgesprochene verbietet sich seiner Kunst, die immer formulieren muss. Auch die Ruhe ist bei Daumier irgendwie noch immer ein Geschehen und statt der Corotschen Wunschlosigkeit findet man bei ihm einen nur müden und darum stillen, innerlicher gewordenen, doch nicht aufgelösten Lebensdrang. Auf Corots Bildern sitzen die jungen Mädchen so da, wie er sie hingesetzt hat. Sie halten die Hand an der Stelle, wo sie sie halten sollen und sie blicken dorthin, wo es der Maler ihnen gesagt hat. Eigentlich sind es einfach posierende Modelle; sie erlauben sich kaum eine Regung, was sie freilich auch nicht nötig haben, denn es genügt vollkommen, dass sie da sind und sich ansehen lassen.

Bei Daumier geschieht auch nicht viel, aber all diese Gestalten leben ihr eigenes Leben. Sie rühren sich irgendwie, sie betrachten etwas, sie

reichen einen Gegenstand oder fassen ihn an, beugen sich zu ihm. Und wenn sie gar nichts tun, fühlt man doch sehr intensiv, wie sie sitzen, wie sie sich anlehnen, den Kopf zurücklegen, oder zusammensinken. Es ist immer eine muskulare Spannung oder Entspannung in ihnen. Und zum mindesten sieht man, wie sie sehen oder hören oder denken. Mit einem Wort, all diese Gestalten sind mit Lebensinhalten jeder Art angefüllt, physischen und geistigen Lebens. Während Corots Bilder rührend sind durch eine still-glänzende Dankbarkeit vor dem Dasein, das wie ein langer Frühlingstag war, so hat man hier etwas wie ein Ausruhen nach langen Kämpfen, Nachklang von Leidenschaften, Träumerei eines vom Dasein Zermürbten und Geschüttelten. Es ist wohl nicht nötig, immer wieder zu betonen, dass derartige Empfindungen nur ganz indirekt ausgelöst werden, dass sie ganz frei entstehen ohne irgend eine Hilfe des Vorgangs, ohne Anekdotisches. Aber wie soll man den Eindruck beschreiben, den solche Sachen hinterlassen, da er nicht nur ganz eminente Lustgefühle auf der Netzhaut erweckt, sondern zugleich uns ganz innen irgendwo berührt. Ich habe noch nicht erschöpft, wenn ich die intensive Suggestion einer Bewegung, einer Raumwirkung angedeutet habe. Aber freilich, darüber hinaus ist alles subjektive Phantasie.

Beispielsweise ist es nicht schwer zu erklären, worin die Schönheiten der Estampensammler bestehen. Diese alten Männer, die unter ihren Schätzen sitzen, mit Freunden Bilder besehen, oder in der Butike eines Brocanteurs auf Entdeckungen ausgehen. Man könnte sagen, Daumier ist wieder der durchdringende Beobachter menschlichen Wahns, schöner oder bizarrer Leidenschaften. Er hat die Psychologie dieser Menschheitsklasse geschrieben, dieser alten Bildernarren, deren Paradies und Hölle das Hotel Drouot ist; die Philosophie des Kunstfanatismus, der verschwiegenen, halb lasterhaften Genüsse; das chimärische Glück, das sich ein künstliches von Träumen gespeistes Dasein neben dem realen eingerichtet hat. Er hat mit diesen Erfindungen einen neuen modernen Typus geschaffen, der der Nachkomme jener Goldsucher, Nekromanten und Geizhälse der alten Kunst erscheint.

Und vor allem kann man zeigen, wie er damit neue Vorwände gewann zur Aeusserung intimer malerischer Schönheiten, packender Raumillusionen. Er schwelgt nicht weniger als die Leute auf diesen Bildern. Wie etwa die silbrigen Graus der Gravüren mit dem fahlen Rock des Mannes klingen, der sie betrachtet. Wie eine vom Licht getroffene Rötelzeichnung zart erstrahlt. Die Veränderung der bunten, gelb, grau, rötlich, grün gefärbten Mappen unter der Wirkung des Lichtes und der Schatten. Der Kontrast eines saftigen Schwarz in einem Kostüm, einem Zylinder, der die blonden Töne noch blonder und die braunvioletten Dunkelheiten durchsichtiger macht. Alles das sind Elemente, aus denen ihm eine subtile, aber stark und breit vorgetragene harmonistische Tonkunst erwächst, deren Kostbarkeiten um so mehr beglücken, je weniger man sie erwartet hat.

Neben alledem aber ist jenes schwer definierbare Etwas vorhanden, von dem ich sprach, und das mit diesen künstlerischen Mitteln, durch sie, über sie hinaus führt, den Vorgang oder die Situation vergessen macht, neutralisiert. Daumier schreibt ganz simpel in seiner lapidaren Schrift etwas nieder.

Ein Licht, das einen gekrümmten Rücken, einen zerfallenen Schädel formt, eine Bewegung, eine Raumimpression. Aber gerade so, wie der blosse Tonfall einer Stimme eigenartig ergreifen kann, geschieht es, dass ein paar Beobachtungsflecken, ein paar farbige Valeurs, ein Umriss irgend einen psychischen Schauer erwecken. In diesen Dingen, die bei andern Leuten zu Genremalerei werden, ist etwas geformt, das vielleicht jeder nach seinem Temperament interpretieren wird. Aber eine solche Notiz liest sich wie eine Seite von Balzac oder Flaubert. Es ist namentlich eins unter diesen Intérieurs, das verständlich macht, was ich sagen will. Es stellt einen Maler dar vor der Staffelei, er malt. Der Atelierraum ist kaum angedeutet. Ein heller Ton der Boden, gähnende Tiefe der Grund. Der einzige Gegenstand, kaum zu entwirren, etwa ein Schemel, über den irgend ein Kleidungsstück geworfen ist. Sonst nur der Mann und die Leinwand. Er steht da, breitbeinig aufgepflanzt, wie nur Daumiersche Gestalten stehen. Die Linke hält die Palette gepackt, die Rechte den Pinsel. Das Licht fällt

seitlich von oben scharf auf die Erscheinung, die halb von der Dunkelheit gefressen wird. Es zeichnet ein schlohweisses gesträubtes Haarbüschel, einen Nasenrücken, ein zahnlos zusammengepresstes Kinn. Der Rock fällt in gedrehten Falten herunter. Und dieser rudimentäre Aufriss ist von erschütternder Gewalt. Man denkt an Rembrandts letzte Selbstporträts. Auch hier steht so ein alter Löwe. Eine Ruine, die im Blitzlicht gespenstisch und grossartig aus der Nacht ragt, in der die ganze Welt versunken ist. Eine wunderbare Einsamkeit, nur von dem Feuer einer mächtigen Leidenschaft belebt, die dem Tode trotzt, die die Zähne zusammenbeisst und aufrecht sterben will. Das ist Daumiers Lyrismus. So denkt man ihn sich.





SCHLUSSBEMERKUNG



Ich weiss nicht, ob es mir gelungen ist, dem Leser mit diesen wenigen Hinweisen ein Verhältnis zu Daumier zu verschaffen. Ich müsste mich wiederholen, wollte ich ihn noch weiterführen, und besser als meine Worte es vermögen, ist das beigefügte Anschauungsmaterial imstande, das Bild zu erweitern und zu vertiefen. Daumiers Kunst ist in ihrer grossen Mannigfaltigkeit doch unendlich einheitlich, immer von dem gleichen Prinzip erfüllt. Seine Stoffe sind unbegrenzt. Er malt, was heute ein Brouwer, Teniers oder Ostade malen würden und neben Blanchisseusen oder Advokaten Don Quichote, Christus und Silen. Die Anschauung, das Grundgefühl bleibt. Er ist der Maler der Lebensenergie. Der Visionär eines Chaos, in dem es von gebärenden Kräften quillt und zuckt mit einer fürchterlichen, grauenvollen Regsamkeit, einer übersinnlichen Gewalt. Sein Element ist die Bewegung plastischer Formen im Raum, seine Kunst ein Spiel mit grossartigen Massen von Licht und Dunkel, die die schäumende Materie gestalten und zu den wunderbarsten Metamorphosen erwecken. Er schuf eine unendliche Melodie. In ihr erklingen alle Töne der Zeit, Hass und Liebe, Mitleid und Hohn, Empörung und Verzweiflung. Alles Menschliche erhebt seine Stimme. Seine Schöpfung macht lachen und weinen, unterhält, stimmt zum Nachdenken und Philosophieren. Sie spiegelt die Sittengeschichte seines Volkes und die Physiognomie des modernen Daseins. Aber vor allem ist sie eine plastische Offenbarung.

Man nennt ihn den Vater des Realismus, aber dieser Realist ist der grösste Phantast. So durchdringend, so untrüglich seine Beobachtung erscheint, noch grösser ist seine Erfindung. Er kommt ganz von innen heraus und erschafft die Welt nach seinem Bilde.

Daumiers Gestalten sind nicht Abbilder des Lebens, sie sind zunächst Kinder ihres Vaters, bildnerische Kombinationen, die Teile eines ganzen Organismus erscheinen, Bildfiguren. Sie haben ihre eigene Proportion, ihre eigene Bewegungsfähigkeit, sind als Form, Gebärde, ja im ganzen Habitus imaginäre Gebilde. Dank einer unendlichen Fülle signifikanter Merkmale, mit denen eine tiefste Kenntnis aller Lebenselemente sie ausgestattet, wurden sie glaubhaft. Sie sind wahrscheinlich, indem sie der Gesetzmässigkeit der Natur folgen. Sie sind realistisch, weil behaftet mit allen Schlacken und Unvollkommenheiten der Realität. Und zugleich abstrakt, weil sie die Erscheinung in der Vereinfachung und Steigerung ihrer Urform wiederholen. Aermer und reicher als die Natur. Es sind keine Erinnerungsbilder; Impressionen, die durch mehrere Filter gegangen, Extrakte, Zeichen einer beherrschenden Grundvorstellung, einer Generalidee der Erscheinungswelt. Er besass das Geheimnis der klassischen Kunst, die die Natur nie hinter den Rahmen liess und die Erscheinung im Bilde von der Wirklichkeit so unterschied wie die Bretter, die die Welt bedeuten. Daumier folgt durchaus einer selbst geschaffenen Konvention. Seine Umschreibungen sind voller Voreingenommenheit. Die Art, wie er ein Auge in die Höhle setzt, einen Schädel knetet, das Prinzipielle einer Figur aufbaut, hat etwas konstantes, man würde sagen: folgt einer Manier, wäre das Wort nicht odios. Er wird nicht manieriert, weil er leidenschaftlich die Wahrheit sucht, aber nicht die zufällige, eine innere, höhere, stärkere Wahrheit. Ist es nicht bezeichnend, dass dieser Meister kaum je nach der Natur gemalt? Alle, die ihn kannten, versichern, dass sein Werk ausschliesslich im Atelier entstand. In seinen Mappen fehlen alle Dokumente, die sonst die Kopfarbeit zu ergänzen pflegen. Man findet nie Studien, immer Entwürfe. Er ist das grösste Phänomen von Mnemotechnik.

Die Basis seiner Formeln hat er sich weniger im Aktsaal als im Louvre geholt. Ebenso intensiv wie seine Mitwelt hat Daumier die alte Kunst betrachtet. Wenn er einen Jahrmarktsherkules, einen Advokaten, einen Spiessbürger in Bratenrock und Zylinder vornahm, entsann er sich nicht dieses oder jenes Modells. Viel eher eines Rubensschen Fauns, einer antiken

Skulptur, irgend eines Schemas von Kraft und Bewegung und mächtigem, lebendigem Wachstum. Seine Anatomie ist höchst eigenwilliger Art und nichts für Professoren. Aber von welcher Ausdruckskraft!

Seine Art lässt sich Balzac vergleichen, den die Literatur ebenfalls als den Schöpfer des Realismus zu feiern liebt. Er ist wahrhaftig, aber mit den Bereicherungen und Opfern der Kunst, sagt Gautier von dem Dichter. „Für seine leuchtenden Figuren präpariert er dunkle, mit Asphalt frottierte Gründe; er setzt helle Gründe hinter seine dunklen Figuren. Wie Rembrandt, führt er nach Bedürfnis den gleissenden Schmelz des Lichtes auf Stirn oder Nase der Person. Zuweilen, in der Beschreibung erzielt er phantastische und seltsame Wirkungen, indem er unmerklich ein Mikroskop unter das Auge des Lesers schiebt. Die Details erscheinen dann mit übernatürlicher Deutlichkeit, übertriebener Genauigkeit, mit unbegreiflichen und fürchterlichen Vergrösserungen."

„Die Menschen haben nicht soviele Muskeln als Michel-Angelo ihnen zuschreibt, um die Idee der Kraft zu vermitteln. Balzac ist voll dieser wohltuenden Uebertreibungen, dieser schwarzen Linien, die den Umriss kräftigen und betonen. Nach der Art der Meister erfindet er, während er kopiert und drückt jedem Ding seinen Stempel auf." Gautier hat unbewusst die treffendste Parallele zu Daumier geschrieben. Wie Balzac ist Daumier der grosse Romantiker unter den Realisten, unter den Malern ist er, wie Delacroix, einer der letzten Dichter. Er ist gleichsam auf bürgerlicher Basis, in einer enger umgrenzten Welt sein Widerspiel. „Un Ostade avec la fouque de Delacroix", hat ihn Alexandre genannt. Mit ihm teilt er nicht nur die dramatische Leidenschaft, das dichterisch Visionäre, auch die Kunst der Komposition, die alle Fülle des Ausdrucks in einer mächtigen Gebärde zusammenfasst. Wie Delacroix' Bilder, so entstehen auch die seinen aus Massen, die von allen Seiten zusammenströmen und sich zu einem brausenden Rhythmus vereinen. Aber er bewegt Tonwellen, Massen von Lichtern und Dunkelheiten, wo Delacroix Farben braucht. Seine Komposition beruht auf einer genialen Variation diagonaler Flächenteilung, bestimmt durch die Geste, die plastisch gehäuften Akzente, die

Lichtführung. Immer fährt es wie ein Blitz durch den Raum, der den Blick in einer jähen Bewegung mit sich reisst, wie ein Windstoss, der die Flut zu einem mächtigen Aufspritzen peitscht. Bei Delacroix regt der Sturm ein ganzes Meer auf und den Himmel darüber. Seine Fläche ist erfüllt von zuckenden Blitzen, rieselnden Flammen. Seine Linie gleicht der Serpentine, die auf- und abwallt, er schafft Bäche und Rinnsale für das Fliessen der Farbe. Die Schönheit der farbigen Harmonie war Daumier nicht versagt, aber sie ist nicht das wesentliche Mittel seiner Sprache, sie tritt auf als ein Schmuck, als ein Reiz, nicht als unentbehrlicher Ausdruck; er ist Kolorist des Schwarz, Weiss und brauchte den Pinsel nur, weil er den Griffel verzehnfacht. Wir sahen, dass ein Plastiker in ihm steckt und seine Malerei zielt immer auf das Dreidimensionale. Der Entwicklung gegenüber, die von Delacroix über Manet in die rein auf Farbe gestellte Flächenkunst führt, erscheint er wie ein Reaktionär. Den Impressionismus der Renoir und Monet, den er als alter Mann noch erlebte, hat er, wie Monet erzählt, verständnislos abgelehnt. Seine Wirkung als ganze Erscheinung ist mehr moralisch geblieben. Doch war er so reich, dass keiner, der ihn suchte, mit leeren Händen davonging. Teile von ihm lebten weiter. Die auf ihn folgende Generation fand in seinen Gestalten des modernen Alltags ein Schema, das sie kunstfähig machte. Er hatte gelegentlich Vereinfachungen geschaffen, die der Manet der Tuilerienmusik nicht unterschätzte. Er hatte kompositionelle Kühnheiten des Ausschnitts, die Degas zu nutzen wusste. Auf dem Umweg über Millet kam, wie wir andeuteten, sein passionierter Umriss zu van Gogh. Seine tiefste Wirkung ist vielleicht der Zukunft vorbehalten. Diese Kunst, die von keinem Zweck getragen, von keinem Bedürfnis umworben, sich in der Einsamkeit erfüllte, gleicht einem im Verborgenen sprudelnden Brunnen, dessen Wasser verjüngende Kräfte des Lebens bewahren.

VERZEICHNIS

VON

GEMÄLDEN, AQUARELLEN

UND

ZEICHNUNGEN DAUMIERS

MIT BENUTZUNG DES KATALOGES IN ARSÈNE ALEXANDRE'S DAUMIER-WERK, DES KATALOGS DER DAUMIER-AUSSTELLUNG VON 1901 UND MEHRERER AUKTIONSKATALOGE.

DAS GEGEBENE VERZEICHNIS IST NOTGEDRUNGEN UNVOLLSTÄNDIG, DOCH SCHEINT NICHTS VON HERVORRAGENDER BEDEUTUNG ÜBERSEHEN ZU SEIN. DIE ANGABEN ÜBER DIE BESITZER DER WERKE SIND FORTWÄHRENDEN VERÄNDERUNGEN UNTERWORFEN UND TREFFEN DAHER NICHT MEHR ÜBERALL ZU.



ALLEGORIEN, KLASSISCHE MOTIVE, INTERPRETATIONEN DER DICHTUNG ETC.

1. La République (1848). Gemälde. Leinwand. H. 73 cm, B. 60 cm. Ausgestellt: Exposition centennale de l'art français 1900. Sammlung Moreau-Nélaton, Louvre (Pavillon Marsan), Paris. Abgebildet Tafel 11.
2. La République. Gemalte Skizze. Ausgestellt: Ecole des Beaux-Arts, Herbst 1848. Verschollen.
3. Oedipe et le berger (Auffindung des kleinen Oedipus). Gemälde. Leinwand. H. 65 cm, B. 50 cm. Ausgestellt: Exposition centennale de l'art français 1900. Paris, im Kunsthandel. Abgebildet Tafel 12.
4. Le Meunier, son fils et l'âne (nach der Fabel von Lafontaine). Gemälde. Ausgestellt: Salon 1849. Vielleicht in Amerika (?)
5. Le Meunier, son fils et l'âne. Erster Entwurf des Gemäldes von 1849. Sammlung: Rich. Muther, Breslau. Abgebildet Tafel 13.
6. (Le Meunier, son fils et l'âne) Les trois filles. Gemälde. Leinwand. H. 128 cm, B. 97 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.
7. Le Meunier, son fils et l'âne. Variante. Gemälde. Holz. H. 45 cm, B. 55 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, école des Beaux-Arts, 1901. Sammlung Gallimard, Paris. Abgebildet Tafel 14.
8. Les voleurs et l'âne (nach der Fabel von Lafontaine). Gemälde. Leinwand. H. 60 cm, B. 56 cm. Sign. r. u. Ausgestellt: Exposition Daumier. Bei Durand-Ruel, Paris, 1878. Louvre, Paris. Abgebildet Tafel 15.
9. Les voleurs et l'âne. Gemalte Skizze zu dem Louvrebilde. Leinwand. H. 40 cm, B. 32 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Vente Alexandre (1903), Paris.
10. Les voleurs et l'âne. Kohlezeichnung. Bei Vollard, Paris. Abgebildet Tafel 15.
11. Les voleurs et l'âne. Lithographie. H. 22,8 cm, B. 20,2 cm. Sign. H. Daumier pinx. et lith. Catalogue de l'Oeuvre lithographié de Honoré Daumier par N. A. Hazard et Loys Delteil (1903), Nr. 3958.
12. L'Ivresse de Silène. Kohlezeichnung. Karton. Ausgestellt: Salon 1850/51, Exposition centennale 1900, Exposition Daumier 1901. Musée de Calais. Abgebildet Tafel 18.
13. Zug des Silen. Gemälde. Leinwand. H. 60 cm, B. 80 cm. Sign. l. u.: H. D. Ausgestellt: Exposition Daumier 1901. Sammlung Ackermann, Paris. Abgebildet Tafel 16.

14. Bacchanten. Gemälde. Holz. H. 29 cm, B. 38,5 cm. Sammlung Ackermann, Paris. Abgebildet Tafel 16.
15. Silen. Kleine gemalte Skizze. Holz. Sammlung H.Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 17.
16. Satyr mit kleinem Faun. Kleine gemalte Skizze. Holz. H. 23 cm, B. 17 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier 1901. Sammlung Alexis Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 17.
17. Deux femmes poursuivies par des satyres. Gemälde. Ausgestellt: Salon 1850/51. Verschollen.
18. Bacchanten (Le retour des vendanges). Holz. H. 15 cm, B. 17 cm. Vente Boy (1905), Paris. Abgebildet Tafel 17.
19. Zwei Putten. Gemälde. Holz. H. 40 cm, B. 36 cm. Auf der Rückseite handschriftliche Notiz von Arsène Alexandre. (Vgl. Anmerkung, Kap. III.) Sammlung Hazard, Orrouy.
20. Drei nackte Weiber. Gemalter Entwurf in Grisaille. Bei Vollard, Paris. Abgebildet Tafel 19.
21. Les Fugitifs (Emigranten). Gemälde. Holz. H. 38 cm, B. 67 cm. Sign. r. u. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878, Exposition Daumier, 1901, Exposition Centennale, 1900. Sammlung Sarlin, Paris. Abgebildet Tafel 25.
22. Les Fugitifs (oder le coup de vent). Gemälde. Holz. H. 16 cm, B. 31 cm. Sign. l. u.: H. Daumier. Radiert von Boulard, fils. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878. Sammlung Mme. Esnault-Pelterie, Paris. Abgebildet Tafel 26.
23. Les Fugitifs. Variante des vorigen. Gemälde. Holz. Vermutlich Nr. 65 der Exposition Daumier, 1878. Bei Camentron, Paris.
24. Les Fugitifs. Gemälde. Leinwand. H. 38 cm, B. 67 cm. Sign. r. u. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

PFERDE UND REITER

25. Galoppierender Schimmel. Gemälde. Leinwand. H. 68 cm, B. 71 cm. Sign. l. u.: H. Daumier. Ausgestellt: Exposition Daumier 1901. Sammlung A. Lebourg, Paris. Abgebildet Tafel 21.
26. Des chevaux se battant dans l'écurie. Gemälde. Leinwand. H. 50,5 cm, B. 59,6 cm. Sign. H. D. Sammlung Hazard, Orrouy.
27. Reiter mit Pferden in der Schwemme (L'abreuvoir). Gemalte Skizze. Holz. H. 48 cm, B. 67 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris. Abgebildet Tafel 21.
28. Les Cavaliers. Dem vorigen ähnliches Motiv. Tuschzeichnung. H. 24 cm, B. 34 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
29. Les Cavaliers. Kohlezeichnung. Bei Vollard, Paris. Abgebildet Tafel 22.

30. Les Cavaliers. Bleistiftzeichnung. H. 19 cm, B. 27 cm. Vente Alexandre (1903), Paris.
31. Ein Reiter. Gemälde. Holz. H. 37 cm, B. 28 cm. Sign. l. u.: H. D. Vente Forbes, München (1906). Abgebildet Tafel 22.
32. Baignade. Kleines Gemälde. Reiter in der Schwemme, nackter Mann im Vordergrund. Früher bei Camentron, Paris.
33. Chevaux et Cavaliers. Gemälde in Grisaille. Leinwand. H. 60 cm, B. 80 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Blot, Paris. Abgebildet Tafel 23.

Der Katalog der Daumier-Ausstellung von 1878 verzeichnet noch folgende Bilder gleichen Sujets:

34. L'abreuvoir. Gemälde. H. 38 cm, B. 25 cm.
    L'abreuvoir. Gemälde. H. 29 cm, B. 37 cm.
    L'abreuvoir. Gemälde. H. 45 cm, B. 55 cm.
35. Reiter im Kampf mit einem nackten Manne zu Fuss. Federzeichnung. Publiziert in dem Album „L'Autographe" (Dir. H. de Villemessant) Paris, 1864, und Paris, 1872. Abgebildet Tafel 24.

DON QUICHOTE

36. Don Quichote, se rendant aux noces de Camache. Gemälde. Salon 1850/51.
37. Don Quichote, lisant un roman. Gemälde. Leinwand. Die Masse verschieden angegeben: Exposition Daumier 1878: H. 34 cm, B. 26 cm; Exposition Daumier 1901: H. 53 cm, B. 45 cm. Sammlung Lemaire, Paris.
38. Don Quichote fait des cabrioles devant Sancho. Kohlezeichnung. H. 34 cm, B. 25 cm. Sign. l. u.: H. D. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris. Abgebildet Tafel 27.
39. Don Quichote (im Vordergrunde der Kadaver des Maultiers). Gemälde. Leinwand. H. 25 cm, B. 45 cm. Sign. l. u.: H. D. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Camentron, Paris. Abgebildet Tafel 30.
40. Don Quichote. Kleinere Wiederholung des vorigen. Früher bei Camentron (angeblich in Holland).
41. Don Quichote dans la montagne. Gemälde. Holz. H. 39 cm, B. 32 cm. Sign. l. u. H.: Daumier. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878, Exposition Daumier, 1901. Sammlung Goerg, Reims. Abgebildet Tafel 28.
42. Don Quichote. Gemalte Skizze, erste Fassung des vorigen. Leinwand. H. 46 cm, B. 32 cm. Sign. r. u.: H. D. Sammlung Uhde, Paris. Abgebildet Tafel 29.
43. Sancho Pansa (auf dem Esel, im Hintergrund Don Quichote). Gemälde. Holz. H. 32 cm, B. 24 cm. Sign. l. u.: H. D. Vente de la Collection de feu Mr. P. A. (1897), Paris. Abgebildet Tafel 32.

44. Sancho (am Wege sitzend, neben ihm der Esel, in der Ferne Don Quichote). Gemälde. Holz. H. 24 cm, B. 31,5 cm. Nr. 51 des Kataloges der vente Lutz (1902), Paris.

45. Sancho Pansa dormant. Kohlezeichnung. Offenbar Entwurf zu vorigem. H. 52 cm, B. 24 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.

46. Sancho Pansa assis sur sa selle. Grosse gemalte Skizze. Angeblich in Rotterdam im Kunsthandel.

47. Don Quichote et Sancho Pansa. Gemälde. Leinwand. H. 56 cm, B. 84 cm. Sign. l. u.: H. Daumier. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878, Exposition Centennale, 1889, Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

48. Don Quichote et Sancho Pansa. Variante des vorigen. Gemälde. Bei van Wisselingh, London. Reproduziert im Studioheft Daumier and Gavarni.

49. Don Quichote et Sancho Pansa. Gemälde. Holz. H. 30 cm, B. 44 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Viau, Paris. Abgebildet in Lichtdruck vor Tafel 33.

50. Don Quichote et Sancho Pansa. Grössere Variante des vorigen. Gemälde. Leinwand. National-Galerie, Berlin. Abgebildet Tafel 33.

51. Don Quichote et Sancho Pansa (nebeneinander reitend). Gemalte Skizze. H. 100 cm, B. 77 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris. Abgebildet Tafel 31.

52. Don Quichote et Sancho Pansa (im Profil hintereinander reitend). Grisaille. Holz. H. 37 cm, B. 50 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.

53. Entwurf zu vorigem. Kohlezeichnung. H. 28 cm, B. 41 cm. Ausgetellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Gallimard, Paris. Abgebildet Tafel 30.

54. Don Quichote et Sancho Pansa. Gemälde. Holz. H. 40 cm, B. 30,5 cm. Früher bei Vollard, Paris.

55. Don Quichote et Sancho Pansa (beide von hinten gesehen, hintereinander reitend). Entwurf zu vorigem. Zeichnung. H. 24 cm, B. 19 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.

56. Don Quichote et Sancho Pansa. Gemälde. H. 41 cm, B. 33 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878, Exposition Centennale, 1900. Damals Sammlung Dollfus, Paris.

57. Don Quichote et Sancho en campagne. Zeichnung. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Lemaire, Nancy.

58. Don Quichote et Sancho. Zeichnung. H. 15 cm, B. 30 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Adam, Paris.

59. Don Quichote et Sancho Pansa. Zeichnung. H. 14 cm, B. 27 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Blot, Paris.

60. Don Quichote et Sancho Pansa. Zeichnung. H. 13 cm, B. 12 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

61. Don Quichote et Sancho Pansa. Zeichnung. H. 15 cm, B. 22 cm. Sammlung Bureau, Paris.
62. Don Quichote. Zeichnung. H. 46 cm, B. 55 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Lemaire, Paris.

THEATERFIGUREN, SZENEN AUS MOLIÈRE

63. Types de l'ancienne comédie française. Gemälde. H. 38 cm, B. 69 cm. Sign. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878. Sammlung Mme. Esnault-Pelterie, Paris.
64. Pierrot et Docteur. Gemälde. H. 41 cm, B. 33 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.
65. Tête de médecin (Le docteur Diafoirus). Gemälde. Holz. H. 22 cm, B. 17 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878, Exposition Daumier, 1901. Sammlung Hazard, Orrouy.
66. Le Malade imaginaire. Gemälde. Holz. H. 27 cm, B. 38 cm. Sign. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878. Sammlung Mme. Esnault-Pelterie, Paris. Abgebildet Tafel 37.
67. Le Malade imaginaire. Variante oder erster Entwurf des vorigen. Gemälde. Holz. H. 24,5 cm, B. 32,5 cm. Sign. l. u.: H. D. Vente Doria.
68. Le Malade imaginaire. Aquarell. H. 29 cm, B. 24 cm. Sammlung Bureau, Paris. Abgebildet Tafel 36.
69. Scapin. Gemälde. Leinwand. H. 60 cm, B. 82 cm. Sammlung Henri Rouart, Paris. Abgebildet in Lichtdruck vor Tafel 41.
70. Tête de scapin. Holz. H. 33 cm, B. 25 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Vente Arsène Alexandre (1903), Paris.
71. Pierrot (Guitariste). Gemalte Skizze. H. 34 cm, B. 26 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Camentron, Paris. Abgebildet Tafel 35.
72. Tête de scapin. Früher bei Moline. Abgebildet Tafel 35.
73. Un Scapin. H. 33 cm, B. 26 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Turquois.
74. Un Scapin. H. 33 cm, B. 24 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Turquois.
75. Page, Guitarre spielend. Gemälde. Leinwand. H. 85 cm, B. 56 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris. Abgebildet Tafel 35.
76. Pierrot au violon. Zeichnung. H. 60 cm, B. 50 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mongin.
77. Colombine entre Pierrot et Harlequin. Federzeichnung. H. 11,5 cm, B. 12 cm. Vente Doria.
78. Basile (nach Molière). Kohlezeichnung. H. 25 cm, B. 14 cm. Vente Arsène Alexandre (1903), Paris.

BIBLISCHE MOTIVE

79. Grablegung Christi. Gemälde. Leinwand. H. 40,5 cm, B. 51 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.
80. Christus mit Jüngern. Gemälde. Leinwand. H. 66 cm, B. 82 cm. Sign. r. u.: H. D. Rijksmuseum (Sammlung van Lynden), Amsterdam. Abgebildet Tafel 38.
81. Ecce homo (Nous voulons Barrabas). Entwurf in Grisaille. Leinwand. H. 160 cm, B. 127 cm. Osthausmuseum (Hagen). Abgebildet Tafel 39.
82. Der barmherzige Samariter. (Erwähnt bei Arsène Alexandre ohne nähere Angaben.) Verbleib unbekannt.

HISTORISCHE MOTIVE

83. Camille Desmoulins au Palais Royal. Aquarell. H. 55 cm, B. 45 cm. Ursprünglich bestimmt zur Illustration der „Histoire de France" par Henri Martin. Bei Rosenberg, Paris.
84. Scène de torture (?). Tuschzeichnung. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Ackermann, Paris.

DARSTELLUNGEN AUS DEM MODERNEN LEBEN
THEATERPUBLIKUM, KOMÖDIANTEN ETC.

85. Au Théâtre. Leinwand. H. 22 cm, B. 28 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Egisto Fabbri.
86. Spectateurs. Holz. H. 24 cm, B. 33 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.
87. Au Théâtre. Parkettreihe. Leinwand. H. 34 cm, B. 40 cm. Vente Léon Tual (1901), Paris.
88. Les fauteuils d'orchestre. Leinwand. Sammlung H. Rouart. Abgebildet Tafel 42.
89. Loge de théâtre. Aquarell. Sammlung H. Rouart. Abgebildet Tafel 42.
90. Au Théâtre. Holz. H. 33 cm, B. 41 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.
91. Scène de théâtre. Leinwand. H. 28 cm, B. 22 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.
92. Au Théâtre. Publikum über eine Galeriebrüstung gebeugt. Leinwand. Abgebildet Tafel 43.
93. Au Théâtre. Holz. H. 30,5 cm, B. 40 cm. Sign. l. u.: H. D. Früher Sammlung Tavernier.

94. Loge découverte à l'Opéra. Holz. H. 26 cm, B. 34,5 cm. Früher Sammlung Tavernier.
95. Personnages dans une loge de théâtre. Holz. H. 32,5 cm, B. 40 cm. Sign. H. D. Sammlung Hazard, Orrouy.
96. Au Théâtre. Holz. H. 21,5 cm, B. 27 cm. Sign. H. D. Sammlung Hazard, Orrouy.
97. Doppelseitiges Aquarell. a) Un acteur. H. 25 cm, B. 16 cm; b) Un spectateur. H. 17 cm, B. 17 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.
98. Tête de comédien. Federzeichnung. H. 9 cm, B. 7,5 cm. Sign. l.: H. D. Sammlung Hazard, Orrouy.
99. Un acteur. Schauspieler im Kostüm einer Molière-Rolle vor dem Spiegel seiner Loge. Aquarell. Ausgestellt: Exposition H. Daumier, April 1907, bei Rosenberg. Sammlung d'Hendecourt, Paris.
100. Un comédien. Zeichnung. H. 30 cm, B. 15 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Rameau, Paris.
101. Pendant l'Entr'acte à la Comédie Française. Aquarell. H. 20 cm, B. 24 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
102. Au Théâtre. Aquarell. H. 27 cm, B. 34 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Durand-Ruel, Paris. Abgebildet Tafel 41.
103. Au Théâtre. Aquarell. Aehnliches Motiv wie das Aquarell bei Durand-Ruel. Sammlung Sarlin, Paris.
104. Entr'acte. Aquarell. H. 27 cm, B. 35 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mlle. Geoffroy, Paris.
105. Le Drame. Leinwand. H. 96 cm, B. 88 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878, Exposition Daumier, 1901, Exposition Centennale, 1900. Nationalgalerie, Berlin. Abgebildet Tafel 40.

VOLKSSZENEN

106. L'Émeute. Leinwand. H. 172 cm, B. 91 cm. Ausgestellt: Exposition Centennale, 1900. Sammlung H. Rouart, Paris. Abgebildet in Lichtdruck als Titelblatt.
107. Famille sur les barricades. Leinwand. H. 94 cm, B. 73 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Vente Viau (1907), Paris. Abgebildet Tafel 43.
108. Cri d'alarme sur la grève. Aquarell. H. 19 cm, B. 12 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Vial, Paris.
109. Kompositionsentwurf. „Foule parmi laquelle on transporte des blessés, bûcher au fond, personnages se penchant aux fenêtres." Kohlezeichnung. H. 58 cm, B. 43 cm. Vente Alexandre (1903), Paris.

GENS DE JUSTICE
ADVOKATEN, RICHTER, GERICHTSSZENEN ETC.

110. Les Avocats. Gemälde. Gruppe von Halbfiguren, H. 33 cm, B. 41 cm. Sign. r. u.: H. Daumier. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878, Exposition Daumier, 1901. Gehörte früher Corot. Sammlung Bureau, Paris.
111. Le Juge. Gemälde. H. 26 cm, B. 22 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Camentron, Paris. Abgebildet Tafel 44.
112. Le Défenseur de la veuve et de l'orphelin. Gemälde. H. 46 cm, B. 38 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Cordey, Éragny.
113. Les deux avocats. Gemälde. H. 21 cm, B. 27 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Hessel, Paris.
114. Avocats. Gemälde. H. 13 cm, B. 12 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Michel Lévy, Paris.
115. Maître X. Gemälde. H. 30 cm, B. 18 cm. Sammlung Paul Ollendorf, Paris.
116. Dans la salle des Pas-perdus (La lecture du Placet). Einzelner Advokat vor einem Pfeiler des Korridors in das Studium der Akten vertieft. Gemälde. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. H. 39 cm, B 31cm. Früher Sammlung Tavernier, Paris.
117. La Lecture du Placet. Aquarell. Variante des vorigen. H. 37 cm, B. 27 cm. Sign. l. u.: H. D.
118. Avant l'Audience. Aquarell. H. 16 cm, B. 22 cm. Sign. l. o.: H. Daumier. Dichtgedrängte Gruppe von Advokaten (Halbfiguren), die Oeffnung des Audienzsaales erwartend. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Tavernier, Paris.
119. Les Confrères. Aquarell. H. 23 cm, B. 18 cm. Sign. l. u. H. Daumier. Advokaten begegnen sich im Korridor des Justizpalastes, im Hintergrund eine Frau zwischen zwei anderen Advokaten. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Tavernier, Paris.
120. La Plaidoirie. Aquarell. H. 26,5 cm, B. 33 cm. Sign. H. D. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Tavernier, Paris.
121. Deux avocats. Gemälde. Holz. H. 33 cm, B. 41 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris. Abgebildet Tafel 44.
122. Les Avocats. Gemälde. H. 32 cm, B. 25 cm. Gruppe von drei Advokaten in ganzer Figur vor einem Pfeiler des Korridors, hinten im Schatten schluchzende Frauengestalt. Ausgestellt: Exposition Centennale, 1889. Sammlung Henri Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 45.
123. Deux avocats. Gemälde. Holz. H. 24 cm, B. 26 cm. Kniestückfiguren, zwei aneinander vorbeigehende Advokaten. Sammlung Henri Rouart, Paris.

124. L'Avocat lyrique. Zeichnung. H. 29 cm, B. 35 cm. Advokat in pathetischer Geste auf seinen Klienten hinter ihm weisend. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Alexis Rouart.

125. Une cause criminelle. Skizze in Kohle und Feder. H. 15 cm, B. 16 cm. Der Angeklagte bespricht sich mit seinem Anwalt. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Alexis Rouart.

126. Le Procureur. Gemälde. Leinwand. H. 33,5 cm, B. 42 cm. Rede des Staatsanwalts, der im Hintergrund auf seinem Podium erscheint. Vorne zwei zuhörende Advokaten halb von hinten gesehen (Halbfiguren). Bei Vollard, Paris.

127. L'Escalier du Palais de Justice. Aquarell. Sign. l. u.: H. Daumier. Advokaten die Treppe hinauf- und hinuntersteigend, oben im Korridor zahlreiches Publikum. Sammlung Lucas, Paris.

128. Le Pardon. Gemälde. H. 38 cm, B. 68 cm. Gerichtssaal, mit Zuschauerbänken, Gendarmen, auf dem Podium ein Advokat pathetisch auf das an der Mauer hängende Kruzifix weisend. (Aus Daumiers letzter Zeit.) Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

129. Le Défenseur. Aquarell. H. 19 cm, B. 29 cm. Sign. Sammlung Lemaire, Paris. Abgebildet Tafel 47.

130. Une cause célèbre. Aquarell. H. 26 cm, B. 43 cm. Sign. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris. Abgebildet Tafel 48.

131. Après l'audience. Aquarell. H. 28 cm, B. 35 cm. Sign. l. u.: H. Daumier. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mme. Esnault Pelterie, Paris. Abgebildet Tafel 48.

132. Scène de tribunal. Federzeichnung. H. 35 cm, B. 42 cm. Der Angeklagte fällt ohnmächtig in die Arme eines Gendarmen, die Richter entfernen sich gleichgültig, ein Beamter legt die Akten auf dem Tische zusammen. Auf dem gleichen Blatt zwei Varianten der Komposition. Vente Alexandre (1903), Paris.

133. Trois juges en séance. Aquarell. H. 18 cm, B. 35 cm. Sign. l. u. H. Daumier. Der Richter zur Linken schläft, der mittlere flüstert dem rechten ins Ohr. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Darrasse, Paris.

134. Trois juges en séance. Federzeichnung. Entwurf des vorigen. H. 12 cm, B. 25 cm. Sammlung Henri Rouart, Paris.

135. Le Défenseur. Tuschzeichnung. Entwurf zu dem Défenseur der Sammlung Lemaire, vgl. Reprod. H. 22 cm, B. 31 cm. Sign. l. H. Daumier. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Gallimard, Paris.

136. Déposition de mineure. Tuschzeichnung. H. 21 cm, B. 34 cm. Sign. H. Daumier. Ein junges Mädchen als Zeuge, der Präsident beugt sich zu ihr, um die leise gemachte Aussage zu verstehen. Vente P. A. (1897), Paris.

137. Le flagrant délit. Umrisszeichnung. Gleiches Motiv wie voriges. H. 22 cm, B. 31 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Gallimard, Paris.

138. Un avocat marchant. Zeichnung. H. 40 cm, B. 25 cm. Vente Alexandre (1903), Paris.
139. Avant l'audience. Aquarell. H. 21 cm, B. 22 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung H. Barre, Paris.
140. L'Avocat. Zeichnung. H. 20 cm, B. 30 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Bernheim, Paris.
141. Avocat lisant devant le tribunal. Tuschzeichnung. H. 21 cm, B. 28 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
142. Deux avocats. Zeichnung. H. 32 cm, B. 26 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
143. Conversation d'avocats. Tuschzeichnung. H. 26 cm, B. 21 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
144. Un avocat. Zeichnung. H. 20 cm, B. 14 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
145. Un avocat. Zeichnung. H. 18 cm, B. 20 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
146. Les deux avocats. Aquarell. H. 24 cm, B. 18 cm. (Vgl. Abbildung in Meier Graefe, Entwicklungsgeschichte, Bd .III.) Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung, Burau, Paris.
147. Entre avocats. Tuschzeichnung. H. 25 cm, B. 22 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
148. Les avocats. Aquarell. H. 43 cm, B. 58 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Cahen, Paris.
149. Entre avocats. Aquarell. H. 24 cm, B. 19 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Choppin d'Arnonville, Paris.
150. La Délibération. Aquarell. H. 20 cm, B. 27 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Collet, Paris.
151. Les deux confrères. Zeichnung. H. 24 cm, B. 20 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Georges Feydeau, Paris.
152. Avocat plaidant. Zeichnung. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Lecomte, Paris.
153. Étude de deux avocats. H. 42 cm, B. 63 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Lemaire, Paris.
154. Avocat plaidant. H. 59 cm, B. 65 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Lemaire, Paris.
155. Avocat lisant. Tuschzeichnung. H. 52 cm, B. 43 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Lemaire, Paris.
156. Deux avocats. Zeichnung. H. 19 cm, B. 22 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mme. P. Meyer, Paris.
157. Avocat et sa cliente. Zeichnung. H. 23 cm, B. 28 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mme. P. Meyer, Paris.
158. Un Juge. Gouache. H. 22 cm, B. 18 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Ollendorf, Paris.
159. Avocats. Zeichnung. H. 33 cm, B. 23 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Poilpot, Paris.

160. Les deux confrères. Zeichnung. H. 26 cm, B. 40 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Rameau, Paris.
161. Avocat plaidant. Federzeichnung. H. 13 cm, B. 31 cm. Umriss; der Advokat zeigt auf den Angeklagten hinter ihm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.
162. Deux avocats. Weisse Kreide auf bräunlich grundiertem Holz; Bruststück. Präparation eines Gemäldes. H. 26 cm, B. 21 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.
163. Avocat à la barre. Zeichnung. H. 18 cm, B. 23 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Émile Strauss.
164. Deux Avocats. Aquarell. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Vasnier, Reims.
165. Un Argument péremptoire. Aquarell. H. 18 cm, B. 25 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Vial, Paris.
166. Avocats. Blatt mit zwei Croquis: a) Advokaten sich begrüssend; links eine weinende Frau, b) grinsender Advokatenkopf, nach links, von hinten gesehen. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.
167. Une cause criminelle. Entwurf in Kreide und Kohle. Der Angeklagte beugt sich von seiner Bank zu dem Advokaten herab, der entsetzt die Hände ausbreitet. Abb. Studio, Gavarni and Daumier. Sammlung Jonides. South Kensington-Museum, London.
168. Deux avocats. Federzeichnung. Zwei Advokaten, die Treppe hinabgehend. Abb. Studio, Gavarni and Daumier Sammlung Jonides. South Kensington-Museum, London.
169. Un avocat plaidant. Kreidezeichnung. Abb. Studio, Gavarni and Daumier. Sammlung Jonides. South-Kensington-Museum, London.
170. Deux Avocats. Federcroquis. Einer liest, einer in fliegender Bewegung; Halbfiguren. Abb. Studio, Gavarni and Daumier. Sammlung Jonides. South Kensington-Museum, London.
171. Gerichtsszenen. Tuschzeichnung, doppelseitig. H. 17 cm, B. 22 cm. Sign. l. u.: H. Daumier. a) Sitzung, auf erhöhtem Podium plädierender Advokat, rechts Advokatengruppe; b) zwei Advokaten machen lächelnd ihre Glossen. Vente Forbes, München (1906).
172. Une cause criminelle. Aquarell. H. 33 cm, B. 38 cm. Sign. l. u.: H. Daumier. Abgebildet unter dem Titel „à la cour d'assises" in der Revue „L'Art", 1878. Sammlung Mme. Esnault-Pelterie, Paris.
173. L'Avocat. Zeichnung. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Blot, Paris.
174. L'Avocat d'affaires. Zeichnung. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung de Castro, Paris.
175. L'Avocat. Zeichnung. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Maindron, Asnières.
176. President de cour. Avant l'audience. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Grubauer, Paris.

177. Au Palais de justice. Aquarell. Sign. l. u.: H. Daumier. Publikum im Korridor des Justizpalastes sich bewegend. In der Mitte drei Advokaten; rechts am Pfeiler eine schluchzende Frau vorbeieilend, Kind an der Hand. Musée de la Ville de Paris (Petit Palais).

FAHRENDES VOLK (RINGER, SEILTÄNZER, STRASSENSÄNGER ETC).

178. Les Lutteurs. Leinwand. H. 39 cm, B. 28 cm. Sign. l. u.: H. Daumier. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Sarlin, Paris. Abgebildet Tafel 49.

179. Le Lutteur. Holz. H. 35 cm, B. 27 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.

180. Les Lutteurs. Zeichnung. H. 22 cm, B. 29 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mme. Berne-Bellecour, Paris.

181. Lutteurs. Aquarell. H. 11 cm, B. 14 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung H. Genet, Paris.

182. Buste de lutteur. Sanguine und Kreide. Sammlung Th. Duret, Paris.

183. L'Hercule de foire. Tuschzeichnung. H. 34 cm, B. 14 cm. Sign. l. u. Vente Alexandre (1903), Paris.

184. Un Hercule et un Pierrot dans les coulisses. Aquarell. H. 25 cm, B. 32 cm. Abgebildet Tafel 50.

185. La Parade des Saltimbanques. Aquarell. H. 43 cm, B. 32 cm. Sign. l. u.: H. D. Abb. in der Revue „L'Art", 1878. Früher Sammlung Montrosier.

186. La Parade des Saltimbanques. Aquarell. H. 26 cm, B. 36 cm. Sign. Sammlung Henri Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 51.

187. La Parade. Sanguine. Variante des vorigen. H. 28 cm, B. 38 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Viau, Paris.

188. La Parade des Saltimbanques. Aquarell. H. 25 cm, B. 32 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mme. Esnault-Pelterie, Paris.

189. Une annonce de Saltimbanques. Aquarell. H. 26 cm, B. 37 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

190. La Parade. Zeichnung. H. 9 cm, B. 10 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

191. La Parade. Aquarell. H. 39 cm, B. 34 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mlle. M. Geoffroy, Paris.

192. La Parade. Zeichnung. H. 44 cm, B. 32 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.

193. Les Saltimbanques. Aquarell. H. 33 cm, B. 40 cm. Sign. l. u.: H. Daumier. Abb. Studio, Daumier and Gavarni. Sammlung Jonides. Ausgestellt: South Kensington-Museum, London.

194. L e s S a l t i m b a n q u e s. Federzeichnung. Umriss oder Pauszeichnung der vorigen Komposition. Sammlung H. Rouart, Paris.
195. L e s S a l t i m b a n q u e s. Kohlezeichnung. Entwurf der gleichen Komposition. Bei Camentron, Paris. Abgebildet Tafel 52.
196. S a l t i m b a n q u e e t s a f a m i l l e. Aquarell. H. 43 cm, B. 53 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Beauverie, Paris.
197. P a s d e r e c e t t e. Aquarell. H. 32 cm, B. 21 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mme. Barre, Paris.
198. L e s S a l t i m b a n q u e s. Aquarell. H. 23 cm, B. 31 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mme. Barre, Paris.
199. L e s F o r a i n s a m b u l a n t s. Aquarell. H. 36 cm, B. 29 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Reid, Glasgow.
200. S a l t i m b a n q u e s. Zeichnung. H. 47 cm, B. 37 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Pontremoli, Paris.
201. S a l t i m b a n q u e s. Sanguine. H. 34 cm, B. 24 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Régereau, Paris.
202. S a l t i m b a n q u e s. Bleistift und Tusche. H. 42,5 cm, B. 35,5 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.
203. S a l t i m b a n q u e. Tuschzeichnung. H. 13 cm, B. 19 cm. Sign. l. H. D. Sammlung Hazard, Orrouy.
204. L e s S a l t i m b a n q u e s a u r e p o s. Leinwand. H. 54 cm, B. 62 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Joubert, Paris. Abgebildet Tafel 51.
205. D é p l a c e m e n t d e s S a l t i m b a n q u e s. Leinwand. H. 32 cm, B. 25 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Alexis Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 52.
206. L e s S a l t i m b a n q u e s. Tuschzeichnung. (Es existicrt danach einc Radierung von Teissonnière.) Abgebildet Tafel 53.
207. P a i l l a s s e. Leinwand. H. 22 cm, B. 16 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Donop de Monchy.
208. P a i l l a s s e. Zeichnung. H. 37 cm, B. 26 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
209. P a i l l a s s e s. Zeichnung. H. 36 cm, B. 27 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mlle. A. Geoffroy.
210. P a i l l a s s e s. Zeichnung. H. 40 cm, B. 33 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung A. D. Geoffroy.
211. P a i l l a s s e e n p a r a d e. Zeichnung. H. 21 cm, B. 13 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.
212. P a i l l a s s e. Zeichnung. H. 39,5 cm, B. 28,5 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.
213. L ' E s c a m o t e u r. Zeichnung. H. 25 cm, B. 36 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung G. Berger.
214. M u s i c i e n s a m b u l a n t s. Leinwand. H. 25 cm, B. 31 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

215. Chanteurs des rues. Holz. H. 25 cm, B. 32,5 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mme. Esnault-Pelterie, Paris.
216. Tête de chanteur de rue. Zeichnung. H. 17 cm, B. 12 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Régereau.
217. Le Violiniste. Aquarell. H. 29 cm, B. 21 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Rosenberg, Paris.
218. Musiciens de rue. Federzeichnung. Sammlung Fontanille, Paris.
219. Les chanteurs des rues. Leinwand. H. 18 cm, B. 22 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Rosenberg, Paris.
220. Chanteurs des rues. Aquarell. Sign. l. u. Daumier. Leierkastenmann und alte Frau singend, von Strassenpublikum umgeben, vor der dunklen Tiefe einer Hauseinfahrt. Musée de la Ville de Paris (Petit Palais).

ARBEITENDES VOLK

221. Les Blanchisseuses. Holz. Skizze des folgenden Bildes. H. 46 cm, B. 33 cm. Sign. r. u. Die Kaitreppe hinauf- und hinabsteigende Wäscherinnen. Vente Alexandre (1903), Paris. Abgebildet Tafel 54.
222. Les Blanchisseuses (vermutlich Katalog der Exposition Daumier, 1878, Nr. 92). H. 82 cm, B. 59 cm. Nach Angabe des Katalogs der vente Alexandre. Sammlung Barre, Paris. Lith. von Lunois.
223. Le retour du Lavoir. Gleiche Komposition. Ausgestellt: Exposition Daumier 1901. Sammlung Charles Desouches, Paris.
224. La Laveuse. Holz. H. 45 cm, B. 32 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Gallimard, Paris. Abgebildet Tafel 55.
225. La Laveuse. Holz. Replik des vorigen. H. 29 cm, B. 19,5 cm. Vente Lutz, Paris.
226. La Laveuse. Holz. Variante des vorigen. H. 49 cm, B. 33 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris. Abgebildet Tafel 56.
227. Le Fardeau. Leinwand. H. 130 cm, B. 98 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Vente Alexandre (1903), Paris. Abgebildet Tafel 57.
228. Le Fardeau. Gleiches Motiv, früher bei Camentron, Paris. Angeblich nach Schottland verkauft.
229. La Blanchisseuse. Zeichnung. H. 50 cm, B. 42 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Lemaire, Paris.
230. Le Badigeonneur (Bauarbeiter). Leinwand. Entwurf. H. 128 cm, B. 97 cm. Arbeiter, der die Verputzung einer Fassade zu besorgen hat, an einer Strickleiter sich hinablassend. Sammlung Hazard, Orrouy.
231. Le Badigeonneur. Leinwand. Entwurf, Wiederholung des gleichen Motivs. H. 123 cm, B. 82 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.
232. Le Badigeonneur. Holz. Ausgeführtes Gemälde des gleichen Motivs.

H. 28 cm, B. 19 cm. Sign. r. u.: H. D. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Marquis de Biron.

233. Les Forgerons (Schmiede). Leinwand. Skizze eines Bildes, das von Daumier für eine neue Malerei übergrundiert war. Der frühere Besitzer, Vicomte Armand Doria, liess die Farbenschicht ablösen und legte die Komposition bloss. H. 50 cm, B. 59 cm. Drei Schmiede bearbeiten ein rotglühendes Eisen, ein vierter, im Hintergrund zur Linken, schaut ihnen zu. Vente Doria.

234. Le Forgeron. Tuschzeichnung. H. 35 cm, B. 25 cm. Am Ofen stehender Schmied, ein Eisenstück ins Feuer haltend.

235. Forgerons. Zwei Bleistiftcroquis. H. 33 cm, B. 44,5 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.

236. Wasserträger. Leinwand. Vermutlich frühe Arbeit. H. 26 cm, B. 16 cm. Sammlung Henri Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 9.

237. Tête de sonneur. Holz. H. 35 cm, B. 27 cm. Sign. Büste eines Glöckners mit Angabe einer Hand am Glockenstrang. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Vente Alexandre (1903), Paris.

238. Donneur d'eau bénite de Notre-Dâme. Leinwand. H. 32 cm, B. 25 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Mme. Ballot. Abgebildet Tafel 61.

239. Le Haleur. Leinwand. H. 29 cm, B. 16 cm. Treidler, einen Lastkahn ziehend. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Bernheim, Paris.

240. Les ouvriers (wohl fälschlich les prisonniers genannt). Holz. H. 31 cm, B. 21 cm. Halbfigurengruppe heimkehrender Fabrikarbeiter. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Camentron, Paris. Abgebildet Tafel 59.

241. Femmes du port. Leinwand. H. 24 cm, B. 32 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Cornillon, Paris.

242. Un Boucher. Aquarell. H. 27 cm, B. 20 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

243. Le Boucher. Aquarell. H. 27 cm, B. 19 cm. Fleischer in seiner Marktbude. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Rosenberg.

244. Le Boucher de Montmartre. Holz. H. 21 cm, B. 27,5 cm. Sign. l.: H. Daumier. Alte Frau mit einem Fleischer feilschend. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Hazard, Orrouy.

245. Paysanne enfournant du pain. Zeichnung. H. 30 cm, B. 36 cm. Alte Frau Brot in den Backofen schiebend. Ausgestellt: Exposition Daumier 1901. Bei Vollard, Paris.

EISENBAHNTREIBEN, KNEIPEN, STRASSENLEBEN, FAMILIÄRE SZENEN ETC.

246. L'attente à la gare. Leinwand. H. 80 cm, B. 135 cm. Volksmenge, Halbfiguren. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Vente Boy (1905), Paris. Abgebildet Tafel 59.
247. Une salle d'attente. Leinwand. H. 29 cm, B. 22 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
248. Une salle d'attente. Aquarell. H. 26 cm, B. 21 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
249. Le départ du train. Aquarell. H. 19 cm, B. 25 cm. Sammlung H. Rouart, Paris.
250. L'attente à la gare. Tuschzeichnung. H. 28 cm, B. 34 cm. Reisende an einer ländlichen Eisenbahnstation. Sammlung Jonides. South Kensington-Museum, London.
251. A la gare St. Lazare. Aquarell. Menge von Reisenden in der Eingangshalle des Bahnhofs, im Hintergrund Blick auf die Strasse und anfahrende Wagen. Sammlung Guyotin, Paris.
252. Un Wagon de troisième classe. Leinwand. H. 67 cm, B. 93 cm. Sign. r. u.; H. Daumier. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878, Exposition Centennale, 1889, Exposition Daumier, 1901. Sammlung Gallimard, Paris.
253. Un Wagon de troisième classe. Leinwand. Variierender Entwurf des vorigen. Früher Sammlung Duz, Paris. Abgebildet Tafel 58.
254. Un Wagon de troisième classe. Aquarell. Bei Durand-Ruel, Paris. Abgebildet Tafel 58.
255. Un Wagon de troisième classe. Aquarell. H. 20 cm, B. 32 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Bernheim, Paris.
256. Un Wagon de troisième classe. Aquarell. H. 22 cm, B. 31 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mathias, Paris.
257. Un Wagon de troisième classe. Holz. Entspricht teilweise dem reproduzierten Aquarell. H. 29 cm, B. 20 cm. Sammlung Fontanille, Paris.
258. Un Wagon de troisième classe. Leinwand. H. 33,5 cm, B. 46 cm. Drei gegen die Kälte dicht eingepackte Personen. Vente Zygomalas (1903), Paris.
259. Omnibus. Aquarell. H. 18 cm, B. 28 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Célos, Paris.
260. Omnibus. Aquarell. H. 22 cm, B. 32 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mlle. A. Geoffroy, Paris.
261. Le retour du marché. Leinwand. H. 37 cm, B. 29 cm. Bäuerin auf bepacktem Esel durch einen mit Bäumen bestandenen Hohlweg reitend. Paris, im Kunsthandel.
262. La Politique (Les Buveurs de bière). Aquarell. H. 37 cm, B. 28 cm.

Leute am Wirtshaustisch im Freien. Bei Camentron, Paris. Abgebildet Tafel 62.

263. Prenant le café. Holz. H. 27 cm, B. 35 cm. Drei Personen am Wirtshaustisch, hinten geöffnete Laube, vorne ein Hund. Sammlung Hazard, Orrouy.

264. Les Buveurs. Holz. H. 37 cm, B. 28 cm. Zwei Leute unter Bäumen, an kleinem Wirtshaustisch trinkend, vorne liegender Hund. Sammlung Henri Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 61.

265. La Chanson à boire. Aquarell. H. 26 cm, B. 36 cm. Sign. r. u.: H. Daumier. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Tavernier. Abgebildet Tafel 34.

266. Les Buveurs. Aquarell. Variante des vorigen. H. 23 cm, B. 26 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

267. Deux Buveurs. Zeichnung. H. 18 cm, B. 24 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

268. Un déjeuner à la campagne (fin d'un déjeuner). Leinwand. H. 34 cm, B. 26 cm. Drei Personen um eine Tafel, ein Hund versucht hinaufzuklettern. Sammlung Lemaire, Paris.

269. Buveurs. Leinwand. H. 21 cm, B. 27 cm. Zwei Trinker an einem Tische, Halbfiguren. Sammlung Lemaire, Paris.

270. Le Rieur. Zeichnung. H. 12 cm, B. 10 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

271. Les Rieurs. Aquarell. H. 12,5 cm, B. 19,5 cm. Sammlung Mme. Esnault-Pelterie, Paris.

272. Les Buveurs de bière. Holz. H. 26,5 cm, B. 32 cm. Sammlung Mme. Esnault-Pelterie, Paris.

273. Le Chasseur. Leinwand. Jäger aus seiner Flasche trinkend. Bei Rosenberg, Paris. Abgebildet Tafel 61.

274. Les chasseurs se chauffant. Aquarell. H. 25 cm, B. 34 cm. Jäger sich am Kaminfeuer erwärmend. Sammlung Mme. Esnault-Pelterie, Paris.

275. Le chasseur. Zeichnung. H. 22 cm, B. 27 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Chastel, Paris.

276. Le Chasseur. Zeichnung. H. 26 cm, B. 22 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Edward, Paris.

277. Le Chasseur de lièvres. Zeichnung. H. 22 cm, B. 30 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Moyse, Paris.

278. Les Baigneurs. Leinwand. H. 31 cm, B. 24 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher bei Camentron. Abgebildet Tafel 61.

279. Homme se déshabillant sous un arbre. Leinwand. H. 15 cm, B. 21 cm. Bei Camentron, Paris. Abgebildet Tafel 63.

280. Bain dans la Seine. Leinwand. H. 31 cm, B. 25 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Stheemann, Haag.

281. Baigneuses. Holz. H. 33 cm, B. 24,5 cm. Badende Mädchen, eines

hebt die Röcke über die Knie und watet ins Wasser. Sammlung Hazard, Orrouy.

282. Baigneurs. Holz. H. 25 cm, B. 32 cm. Knaben unter einem Baume entkleiden sich, einer steigt das Ufer hinab, einer ist bereits im Wasser. Sammlung Hazard, Orrouy.

283. Le Bain. Holz. H. 24 cm, B. 32 cm. Sign. l. u.: H. D. Väter und Mütter ihre Kinder badend. Vente Lutz, Paris. Abgebildet Tafel 68.

284. Le premier bain. Holz. Aehnliches Motiv, mit weniger Figuren. H. 25,5 cm, B. 32,5 cm. Sign. l. u.: H. Daumier. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878. Vente Doria.

285. Dans la campagne. Aquarell. Seltenes Beispiel ausgesprochener Landschaftswirkung. H. 17 cm, B. 12 cm. L. u. signiert: à mon ami Gautier. H. Daumier. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Alexis Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 62.

286. Dans la rue. Aquarell. H. 18 cm, B. 20 cm. Heimkehrende Arbeiter in einer engen Gasse, hinten Frau mit Kind sich gegen die belichtete Masse einer Nebenstrasse abhebend. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Alexis Rouart, Paris.

287. Une rue dans Paris. Leinwand. H. 27 cm, B. 21 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung A. D. Geoffroy.

288. Dans la rue. Holz. H. 28 cm, B. 19 cm. Sign. r. u.: H. D. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris.

289. La rue. Aquarell. H. 25 cm, B. 18 cm. Frauen auf dem Markt. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

290. Ouvriers dans une rue. Kl. Leinwand. Vermutlich früh. Kleine Skizze mit Halbfiguren, offenbar auf einer Seinebrücke gedacht. Sammlung Henri Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 10.

291. Les Noctambules. Kl. Leinwand. Vermutlich früh. Zwei Spaziergänger bei Mondschein auf einer Seinebrücke. Sammlung Henri Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 10.

292. Un Étalage. Leinwand. Frauen vor einem erleuchteten Schaufenster. H. 46 cm, B. 55 cm. Abgebildet Tafel 63.

293. Singendes Paar. Leinwand. H. 56 cm, B. 46 cm. Sign. r. u.: H. D. Galerie Miethke, Wien. Abgebildet Tafel 66.

294. Buste de jeune Femme. Leinwand. Etwa Lebensgrösse. Sammlung Octave Mirbeau, Paris. Abgebildet Tafel 67.

295. Mère et enfant. Leinwand. H. 85 cm, B. 56 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris. Abgebildet Tafel 65.

296. La confidence. Leinwand. H. 26 cm, B. 35 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Blot, Paris. Abgebildet Tafel 67.

297. Buste de femme. Leinwand. H. 41 cm, B. 33 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.

298. Un coup de vent. Holz. H. 20,5 cm, B. 14 cm. Junge Frau mit Kind an der Hand in eiligem Laufe, die Röcke vom Winde gebläht. Sammlung Hazard, Orrouy.

299. Femme portant son enfant dans ses bras. Leinwand. H. 38 cm, B. 31 cm. Sign. l. H. D. Junge Frau in fast tänzelndem Lauf, mit der Rechten Baby an die Schulter gepresst. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Viau.

300. Femme tenant un enfant de chaque main. Aquarell. H. 13 cm, B. 16 cm. Halbfiguren. Sammlung Hazard, Orrouy.

301. Femme. Aquarell. H. 20 cm, B. 11,5 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.

302. Femme tenant son enfant par la main. Bleistiftzeichnung. H. 37 cm, B. 30 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.

303. Femme et enfants. Aquarell. H. 26 cm, B. 19 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

304. Deux femmes et un enfant. Aquarell. H. 21 cm, B. 18 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

305. Une Femme désespérée. Aquarell. H. 59 cm, B. 55 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Lemaire, Paris.

306. Mère et deux enfants. Aquarell. H. 65 cm, B. 50 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Lemaire, Paris.

307. Mère portant son enfant. Aquarell. H. 18 cm, B. 26 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Roger Marx, Paris.

308. Femme et enfant. Zeichnung. H. 14 cm, B. 24 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mme. Meyer, Paris.

309. La Lecture. Leinwand. Mann mit Kind. H. 27 cm, B. 22 cm. Abgebildet Tafel 69.

310. La Soupe. Leinwand. H. 26 cm, B. 35 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Bernheim, Paris.

311. La Soupe. Tuschzeichnung. H. 28 cm, B. 40 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Guyotin, Paris. Abgebildet Tafel 54.

312. Femme allaitant. Zeichnung. H. 16 cm, B. 15 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Alexis Rouart, Paris.

313. La jeune Mère. Aquarell. H. 22 cm, B. 16 cm. Junge Frau am Fenster, Baby auf dem Schoss. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

314. La jeune Mère. Aquarell. H. 40 cm, B. 29 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

315. Scène de ménage. Tuschzeichnung. H. 25 cm, B. 20 cm. Ehepaar nachts von schreiendem Kinde aufgeweckt.

316. Sauvetage. Leinwand. H. 35 cm, B. 28 cm. Mann und Frau ertrunkenes Kind tragend. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Blot, Paris. Abgebildet Tafel 69.

317. Heimkehrender Arbeiter, seine Kinder begrüssend. Holz. H. 37 cm, B. 28 cm. Sign. l. u.: H. D. Vente Forbes, München (1906). Abgebildet Tafel 69.

318. Une ronde d'enfants. Leinwand. H. 22 cm, B. 27 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1878, Exposition Daumier, 1901. Sammlung Lemaire, Paris.

319. Sortie de l'école. Holz. H. 40 cm, B. 31 cm. Sign. l. u.: H. Daumier. Bunter Schwarm von Schulmädchen aus der Türe ins Freie stürzend. Vente Lutz (1902), Paris.
320. Les dénicheurs de nid. Holz. H. 23 cm, B. 32 cm. Zwei Knaben ein Vogelnest betrachtend, Halbfiguren. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Vollard, Paris. Abgebildet Tafel 68.
321. Deux garçons portant une corbeille. Leinwand. H. 33 cm, B. 27 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Stheemann, Haag.
322. Étude d'enfants. Leinwand. H. 20 cm, B. 27 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Natanson, Paris.
323. Le conte des fées. Leinwand. (Vielleicht identisch mit dem folgenden Bild.) H. 54 cm, B. 45 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Reid, Glasgow.
324. Groupe d'enfants sous un arbre. Leinwand. H. 55 cm, B. 46,5 cm. Im Kunsthandel, Paris. Abgebildet Tafel 69.
325. Les petites paysannes au bois. Holz. H. 29 cm, B. 20 cm. Im Schatten eines Gehölzes, ein junges Mädchen im Grase sitzend, die andre im Profil stehend neben ihr blickt sie an. Hinter ihnen Wiese und ferner Wald angedeutet. Vente Lutz (1902), Paris.
326. Zwei spielende Knaben im Hof. Holz. H. 22 cm, B. 33 cm. Stedeligk-Museum, Amsterdam.
327. Frauen mit Kindern. Holz. H. 32 cm, B. 18 cm. Mesdag-Museum, Haag.
328. Spielende Kinder. Holz. Sammlung Ackermann, Paris.
329. Petite fille. Holz. (Sehr klein.) Sammlung Henri Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 67.
330. Enfants sous un arbre. Aquarell. H. 22 cm, B. 29,5 cm. Sammlung Hazard, Orrouy.
331. Enfants, jouant sous des arbres. Zeichnung. H. 58 cm, B. 72 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Emmer, Paris.
332. Groupe d'enfants. Zeichnung. H. 22 cm, B. 30 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mathias, Paris.
333. Deux enfants. Zeichnung. H. 12 cm, B. 15 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mme. Meyer, Paris.
334. Sérieuse correction. Leinwand. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Schuller, Paris.
335. A l'Église. Leinwand. H. 22 cm, B. 17 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Carabin, Paris.
336. Moine lisant. Leinwand. H. 22 cm, B. 16 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Donop de Monchy, Paris.
337. Les Chantres au lutrin. Leinwand. H. 18 cm, B. 22 cm. Chorsänger in der Kirche. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher bei Rosenberg, Paris.

338. Le Dégustateur (Der Weinkoster). Zeichnung. H. 20 cm, B. 25 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung L. Dauphin, Paris.
339. Le Solliciteur (Bittsteller). Aquarell. H. 49 cm, B. 38 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Gueulette, Paris.
340. A la Mairie (auf dem Standesamt). Aquarell. H. 56 cm, B. 49 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Germaix, Saint-Etienne.
341. La lecture. Zeichnung. H. 24 cm, B. 30 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Mme. Hecht.
342. Danseurs. Zeichnung. H. 15 cm, B. 18 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Rodrigues, Paris.
343. La lecture. Zeichnung. H. 22 cm, B. 29 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Berne-Bellecour.
344. Le liseur (Le poète raseur). Leinwand. H. 21 cm, B. 30 cm. Sammlung H. Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 75.
345. La Musique au Salon. Aquarell. Sammlung H. Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 79.
346. Les Mélomanes. Leinwand. H. 31 cm, B. 23 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Escudier, Paris.
347. La lecture. Leinwand. H. 22 cm, B. 28 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Egisto Fabbri, Paris.
348. Le Duo. Zeichnung. H. 15 cm, B. 21 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Teyssier, Paris.
349. Le Trio. Leinwand. Drei musizierende Herren. Musée de la ville de Paris (Petit Palais).
350. Les joueurs d'échec (Zwei Schachspieler). Holz. Musée de la ville de Paris (Petit Palais).
351. Une Partie de dames. Holz. H. 26 cm, B. 33 cm. Sammlung Mme. Esnault-Pelterie, Paris.
352. Joueurs de cartes. Leinwand. H. 26 cm, B. 33 cm. Sammlung Mme. Barre, Paris.
353. Le Liseur. Holz. H. 25,5 cm, B. 32,5 cm. Alter Herr neben einem Tischchen gegen das Fenster gesehen, lesend. Vente Doria.
354. Les Joueurs de billard. Holz. H. 22 cm, B. 27 cm. Vente Alexandre.
355. Un Écrivain. Holz. H. 25 cm, B. 33 cm. Schreiber, dem ein anderer zusieht. Sammlung Oskar Schmitz, Dresden.
356. Les Fumeurs. Leinwand. H. 22 cm, B. 40 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Viau, Paris. Abgebildet Tafel 75.
357. Fumeur allumant sa pipe. Zeichnung. H. 27 cm, B. 20 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
358. En contemplation. Aquarell. H. 19 cm, B. 27 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
359. Devant un marchand d'estampes. Leinwand. H. 56 cm, B. 46 cm. Sammlung Lemaire.
360. Devant un marchand d'estampes. Leinwand. H. 34 cm,

B. 24 cm. Halbfiguren. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung J. Strauss.

361. Amateurs de tableaux. Leinwand. H. 40 cm. B. 32 cm. Drei alte Herren in einer Bilderausstellung des Hôtel des Ventes. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Feydeau.

362. Amateurs de tableaux. Holz. Skizze des vorigen. Sammlung H. Rouart, Paris.

363. L'Amateur de peinture. Zeichnung. H. 17 cm, B. 27 cm. Maler vor seiner Staffelei sitzend, der Amateur hinter ihm.

364. Les Amateurs dans un atelier de peintre. Aquarell. Gruppe von Amateuren vor einem auf der Staffelei stehenden Gemälde, im Hintergrund der Maler. Abgebildet Tafel 73.

365. Amateurs de peinture. Aquarell. H. 25 cm, B. 18 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier 1901. Sammlung Bureau, Paris.

366. Amateurs d'estampes. Tuschzeichnung. H. 19 cm, B. 21 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Diéterle.

367. Amateurs d'estampes. Aquarell. H. 35 cm, B. 31 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Rosenberg, Paris.

368. Amateurs d'estampes. Leinwand. H. 35 cm, B. 26 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher bei Durand Ruel.

369. Amateurs de peinture. Leinwand. H. 23 cm, B. 31 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.

370. Amateurs d'estampes. Leinwand. H. 22 cm, B. 27 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Reyre, Paris.

371. Les Amateurs d'estampes. Leinwand. H. 35 cm, B. 45 cm. Drei alte Herren um einen Tisch gruppiert, Gravüren betrachtend. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung H. Rouart, Paris.

372. Les Amateurs d'estampes. Leinwand. Variante des gleichen Motivs. Sammlung Choppey, Paris.

373. L'Amateur d'estampes. Holz. H. 40 cm, B. 32 cm. Sign. l. u.: H. Daumier. Früher Sammlung Viau, Paris. Abgebildet Tafel 70.

374. L'Amateur d'estampes. Holz. H. 34 cm, B. 26 cm. Ausgestellt: Exposition Centennale, 1900. Sammlung Mme. Esnault-Pelterie, Paris. Abgebildet Tafel 71.

375. L'Amateur d'estampes. Leinwand. Variante des vorigen. Musée de la Ville de Paris (Petit Palais).

376. Trois amateurs devant la revue nocturne de Raffet. Aquarell. H. 26 cm, B. 31 cm. Vente Giacomelli (1905), Paris.

377. Un amateur. Aquarell. H. 44 cm, B. 35 cm. Amateur in seinem Kabinett, umgeben von Kunstwerken, auf einem Tisch Abguss der Venus von Milo. Früher Sammlung Jules Dupré. Angeblich in Amerika. Abgebildet Tafel 72.

378. Conseils à un jeune artiste. Leinwand. H. 39 cm, B. 31 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. (Vente Corot.) Früher Sammlung Tavernier.

379. La leçon de peinture. Holz. H. 24 cm, B. 33 cm. Alter Maler, en face, am Tische zeichnend, ein junger Künstler schaut ihm zu. Früher bei Mancini, Paris.
380. Deux artistes dans un atelier. Holz. H. 32 cm, B. 40 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Viau, Paris. Abgebildet Tafel 76.
381. L'atelier d'un sculpteur. Leinwand. H. 26 cm, B. 35 cm. Sammlung Uhle, Dresden. Abgebildet Tafel 76.
382. L'Amateur chez le Sculpteur. Aquarell. H. 32 cm, B. 24 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Sagot, Paris.
383. L'Aquafortiste. Leinwand. H. 13 cm, B. 15 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Bei Bernheim, Paris.
384. Artiste cherchant un dessin. Leinwand. Gehörte ehemals Corot. Sammlung H. Rouart, Paris.
385. L'Artiste en face de son oeuvre. Sepia. H. 40 cm, B. 30 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Cheramy, Paris.
386. Deux artistes debout, regardant un dessin. Leinwand. Entwurf. Abgebildet Tafel 78.
387. Le Peintre. Tuschzeichnung. H. 20 cm, B. 18 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
388. Le Peintre. Leinwand. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Vasnier, Reims.
389. Le Peintre. Leinwand. H. 29 cm, B. 19 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Viau, Paris. Abgebildet Tafel 74.
390. Le Peintre. Holz. Aus der vente Boy. Sammlung Ackermann, Paris.
391. Le Peintre devant son tableau. Leinwand. H. 32 cm, B. 25 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher bei Rosenberg. Abgebildet Tafel 77.
392. Le Peintre devant son tableau. Holz. Variante des vorigen. Früher bei Camentron, Paris.

VERSCHIEDENES

393. Portrait de Théodore Rousseau. Leinwand. Sign. mit Dedikation an Rousseau Jugendarbeit. Louvre, Paris. Abgebildet Tafel 8.
394. Portrait de Berlioz. Leinwand. H. 113 cm, B. 80 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Musée de Versailles. Abgebildet als Lichtdruck vor Tafel 73.
395. Portrait de Trimolet. Zeichnung. H. 17 cm, B. 16 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Besnard.

396. Portrait de Henri Monnier. Aquarell. H. 63 cm, B. 46 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Bureau, Paris.
397. Portrait de Corot. Tuschzeichnung. Abgebildet Tafel 60.
398. Th. Gautier, bouquinant sur les quais. Aquarell. H. 29 cm, B. 33 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Früher Sammlung Ant. Proust.
399. Portrait de Carrier-Belleuse. Aquarell. H. 60 cm, B. 45 cm. Ausgestellt: Exposition Daumier, 1901. Sammlung Poilpot, Paris.

400. La chèvre. Aquarell. H. 35 cm, B. 29 cm. Eine Ziege, auf den Hinterbeinen sich aufrichtend, knabbert an den Weinranken einer Mauer. Wohl einziges Beispiel eines Tierstücks. Befand sich 1878 in der Sammlung Diot.

SKULPTUREN

401. Vierunddreissig bemalte Tonbüsten, Deputiertenporträts des Parlaments von 1831, benutzt für „Les Masques" der Caricature und den „ventre législatif". Abgebildet Tafel 4
402. Ratapoil. Gipsstatuette (Bronzeabgüsse bei H. Rouart, Roger Marx u. a.). Abgebildet Tafel 5 und 6.
403. Les Émigrants. Relief (Bronzeabguss, Sammlung Roger Marx und Geoffroy). H. 37,5 cm, B. 76,5 cm. Abgebildet Tafel 20.

NACHTRAG

404. Intérieur. Nach 1830. Sammlung Alexis Rouart, Paris. Abgebildet Tafel 7.
405. Jugendliches Selbstbildnis von Daumier. Leinwand. H. 31 cm, B. 31 cm. Etwa um 1832. Lebensgrosser Kopf mit Schulteransatz, ausserordentlich kraftvoll gemalt. Pariser Privatbesitz.
406. Jüngling eine Nymphe verfolgend. Skizze. Holz. H. 6 cm, B. 22 cm. Pariser Privatbesitz.
407. Don Quichote und Sancho Pansa, unter einem Baum gelagert. Skizzenhafte Grisaille. Leinwand. H. 39 cm, B. 57 cm. Pariser Privatbesitz.

408. Saltimbanques (Ein Trommler). Zeichnung in Kreide. H. 28 cm. B. 33,5 cm. Neuerwerbung der Nationalgalerie, Berlin.
409. Tête de juge. Zeichnung in Kreide und Tusche. H. 26,5 cm, B. 21,5 cm, Neuerwerbung der Nationalgalerie, Berlin.
410. Reiter mit drei Pferden in der Schwemme. Leinwand. H. 42,5 cm, B. 58 cm. Die Gruppe ist von hinten gesehen, die Pferde im Wasser bis ans Knie. Der Hintergrund Brückenbogen. Besitzer: Frl. Livingstone, Frankfurt a. M.

Zu den auf den Tafeln 46 und 64 abgebildeten Werken konnten die entsprechenden Katalognummern nicht sicher ermittelt werden.

NICHT EINZELN AUFGEFÜHRT WURDEN ZAHLREICHE CROQUIS, GEMALTE NOTIZEN U. DERGL. IN DEN SAMMLUNGEN HAZARD, BUREAU, GALLIMARD UND VIELEN ANDEREN.





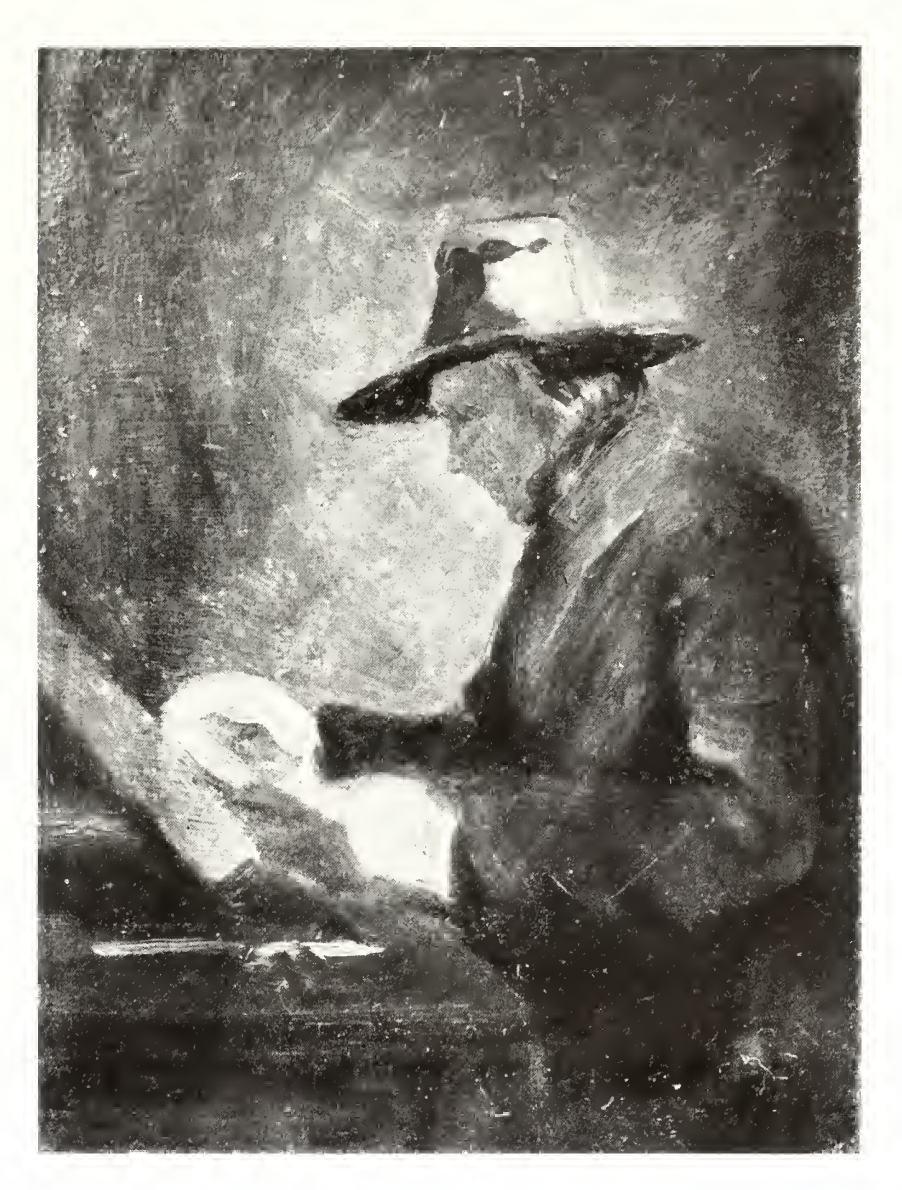
Jean Feuchères, Jugendbildnis von Daumier.
Lithographie.





Corot, Jugendbildnis Daumiers. Leinwand. Um 1836. (?)
Musée de la Ville de Paris (Petit Palais).





Corot. Altersbildnis von Daumier. (14 × 20 cm).
Sammlung Viau, Paris.





Deputierte des Parlaments von 1831. Tonmodelle für die „Masques“ der Caricature.



Ratapoil, Rückansicht. Bronzeabguss 1851. (50 cm H.)

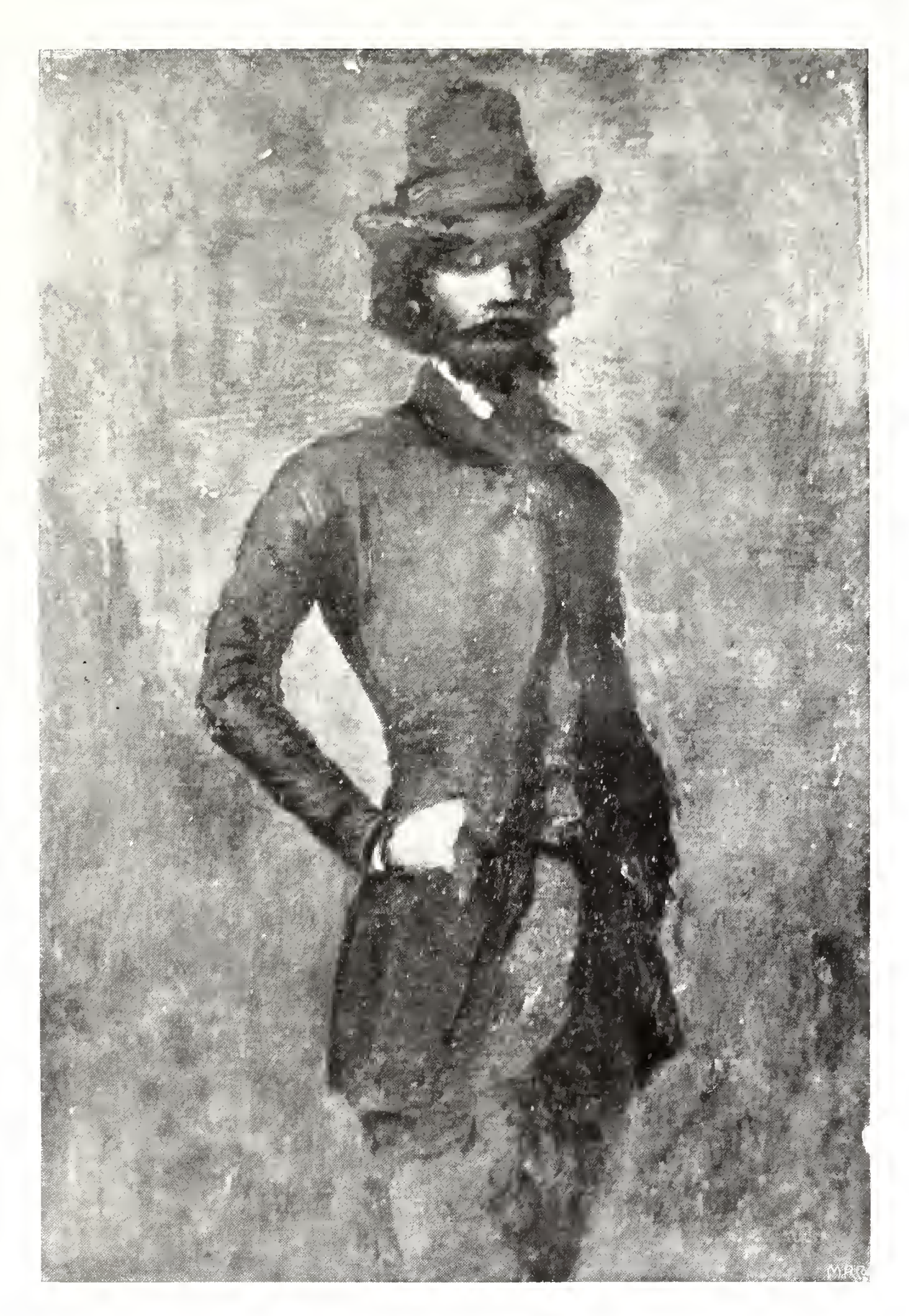




Ratapoil, Vorderansicht.



Intérieur. Nach 1830.
Sammlung Alexis Rouart, Paris.



Portrait de Théodore Rousseau. Nach 1830. Louvre, Paris.



Wasserträger. Vermutlich früh. (16 × 26 cm.) Sammlung Henri Rouart, Paris.



Noctambules. Vermutlich früh. (Etwa 11 × 17 cm.)
Sammlung Henri Rouart, Paris.



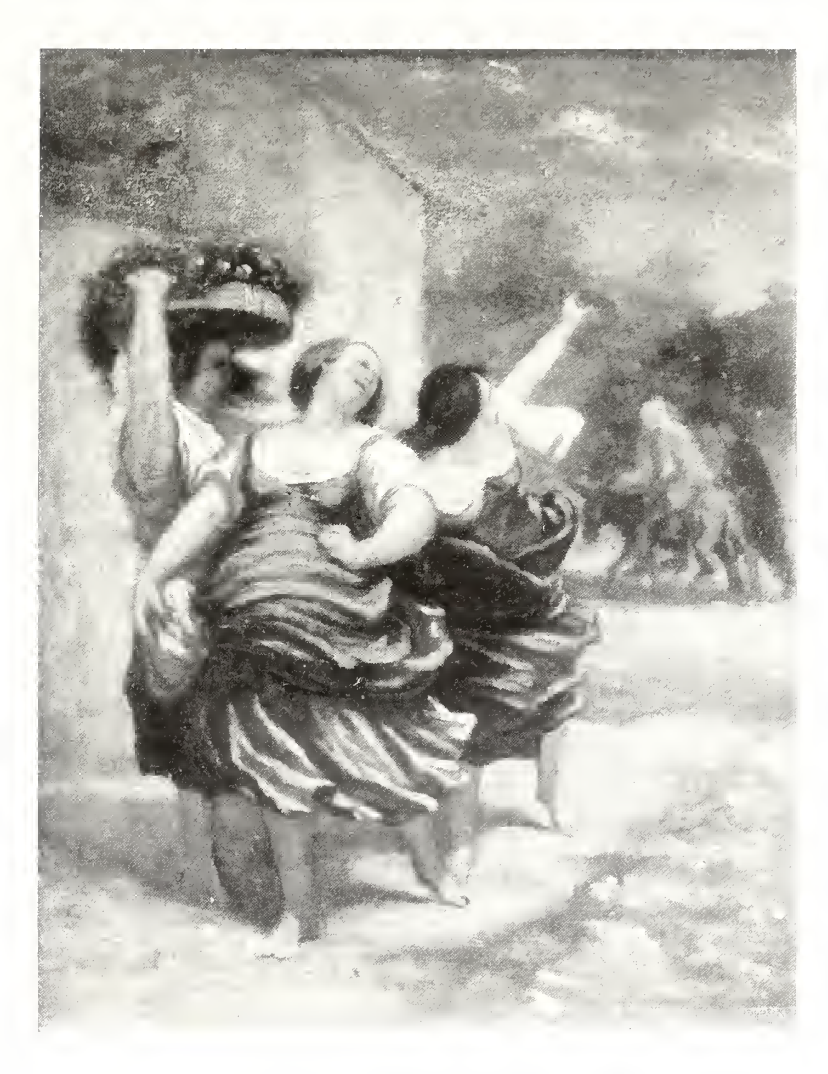
Arbeiter (eine Seinebrücke passierend). Vermutlich früh. (Etwa 18 × 12 cm.)
Sammlung Henri Rouart, Paris.



La République. 1848. Leinwand. (60 · 73 cm.)
Sammlung Moreau-Nélaton, Louvre (Pavillon Marsan), Paris.



Oedipus, als Kind von einem Hirten gefunden. Um 1848. (50 × 65 cm.)



„Le Meunier, son fils et l'âne".
Skizze zu dem im Salon von 1849 ausgestellten Gemälde.
Sammlung Rich. Muther, Breslau.





„Le Meunier, son fils et l'âne". Spätere Variante. (55 × 45 cm.)
Sammlung Gallimard, Paris.





Les voleurs et l'âne. Leinwand. (56 × 60 cm.)
Louvre, Paris.



Les voleurs et l'âne. Kohlezeichnung.
Entwurf zu dem Gemälde des Louvre. Bei Vollard, Paris.



Bacchanten. (38,5 × 29 cm.) Sammlung Ackermann, Paris.



Zug des Silen. (80 · 60 cm.) Sammlung Ackermann, Paris.



Silen. (23 × 17 cm.) Sammlung Henri Rouart, Paris.



Satyr. (17 × 23 cm.)
Sammlung Alexis Rouart, Paris.



Bacchanten.
(Le retour des vendanges.) (17 × 15 cm.)
Früher Sammlung Boy, Versailles.





L'Ivresse de Silène. Salon 1850/51. Karton, Kohlezeichnung. Musée de Calais.





Drei nackte Weiber. Entwurf in Grisaille. (Etwa 120 × 80 cm.) Bei Vollard, Paris.



Les Fugitifs oder Les Emigrants. Bronzeabguss. (76,5 × 37,5 cm).
Sammlung Roger Marx, Paris.





Galoppierendes Pferd. (71 68 cm.)
Besitzer: Maler A. Lebourg. Paris.



Pferde in der Schwemme. (67 48 cm). Bei Vollard, Paris.





Reiter. (28 × 37 cm.)
Versteigerung der Sammlung J. S. Forbes, München 1906.



Reiter. Kohlezeichnung. Bei Vollard, Paris.



Reiter, Pferde in die Schwemme treibend. Grisaille. (80 × 60 cm.)
Bei Blot, Paris.





Reiter, von einem Manne zu Fuss attackiert. Federzeichnung.
Nach einem Holzschnitt im „L'Autographe", Paris 1864.



Les Émigrants oder Les Fugitifs. (67 × 38 cm.) Sammlung Sarlin, Paris.





Le coup de vent oder Les Fugitifs. (31 × 16 cm.)
Sammlung Mme Esnault-Pelterie, Paris.



Don Quichote fait des cabrioles devant Sancho. Kohlezeichnung.
(25 × 34 cm.) Bei Vollard, Paris.





Don Quichote. (32 × 39 cm.) Sammlung Goerg, Reims.





Don Quichote.
Erste Fassung des Don Quichote der Sammlung Goerg, Reims.
(32 × 46 cm.)
Sammlung W. Uhde, Paris.



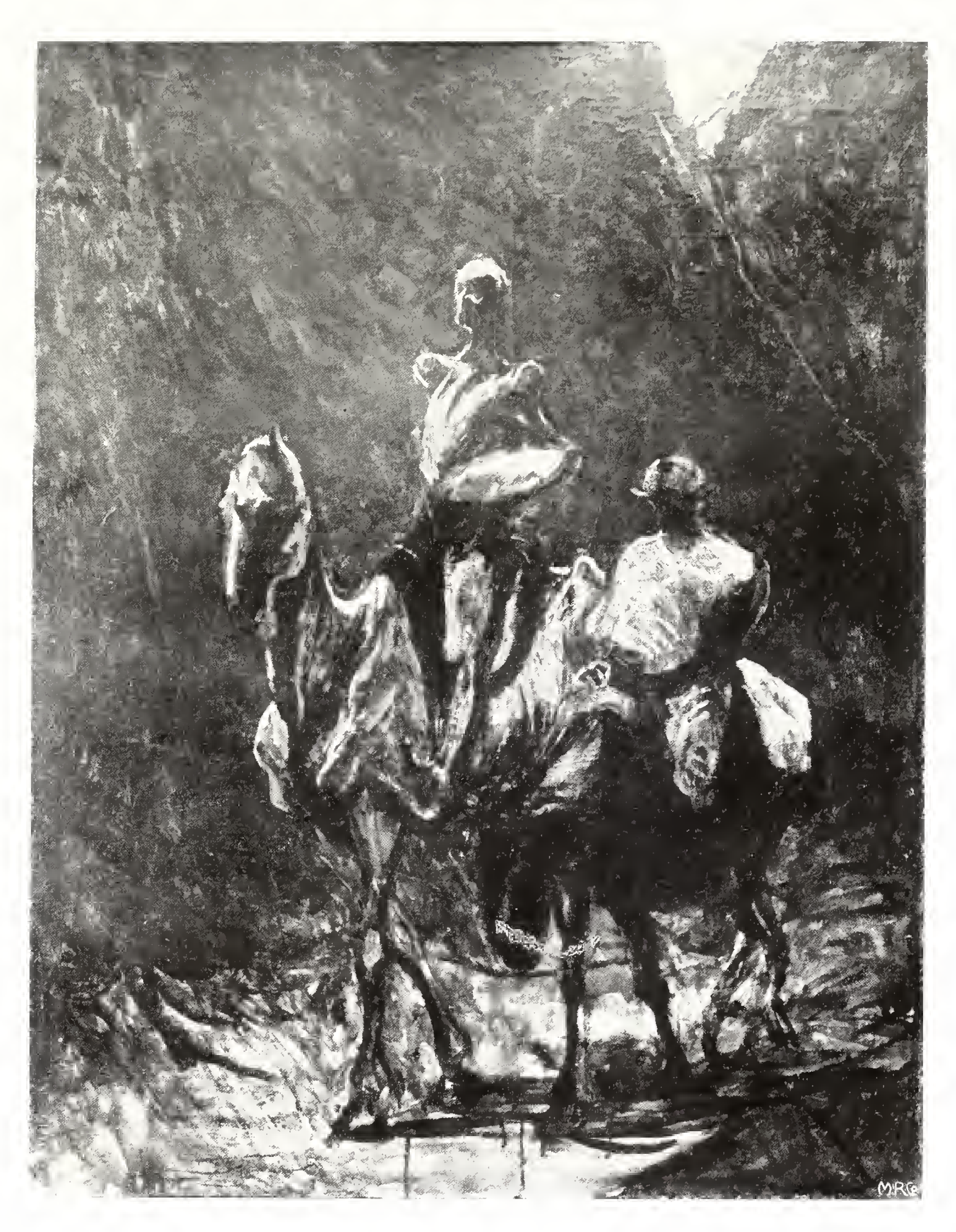


Don Quichote und Sancho Pansa. Kohlezeichnung. (41 · 28 cm.)
Sammlung Gallimard, Paris.



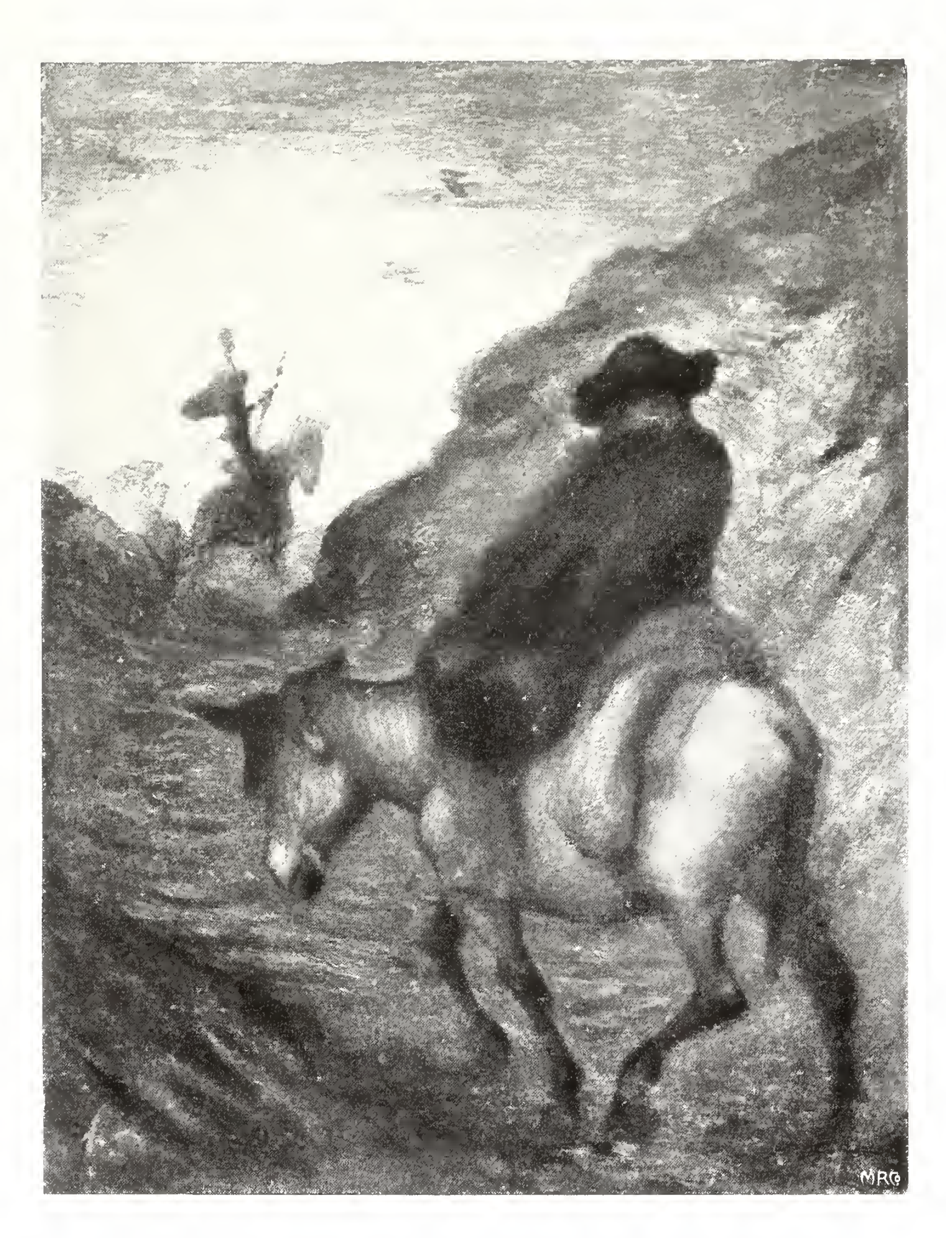
Don Quichote. (45 · 25 cm.) Bei Camentron, Paris.





Don Quichote et Sancho Pansa. Leinwand. (77 100 cm.)
Bei Vollard, Paris.





Sancho Pansa. (24 × 32 cm.) Vente P. A. (1897) Paris.





Don Quichote und Sancho Pansa

Holz 44 × 30 cm
Sammlung Viau, Paris.





Don Quichote und Sancho Pansa.
National-Galerie, Berlin.



Trinker (La chanson à boire). Aquarell. (36 × 26 cm.)
Früher Sammlung Tavernier, Paris.



Page.
(56 × 85 cm.) Bei Vollard, Paris.



Pierrot mit Guitarre. (26 × 34 cm.)
Bei Camentron, Paris.



Scapin.
(25 × 32 cm.)



Le Malade imaginaire.
Aquarell. (24 × 29 cm.) Sammlung Bureau, Paris.



Le Malade imaginaire.
Gemälde auf Holz. (38 × 27 cm.) Sammlung Mme Esnault-Pelterie, Paris.





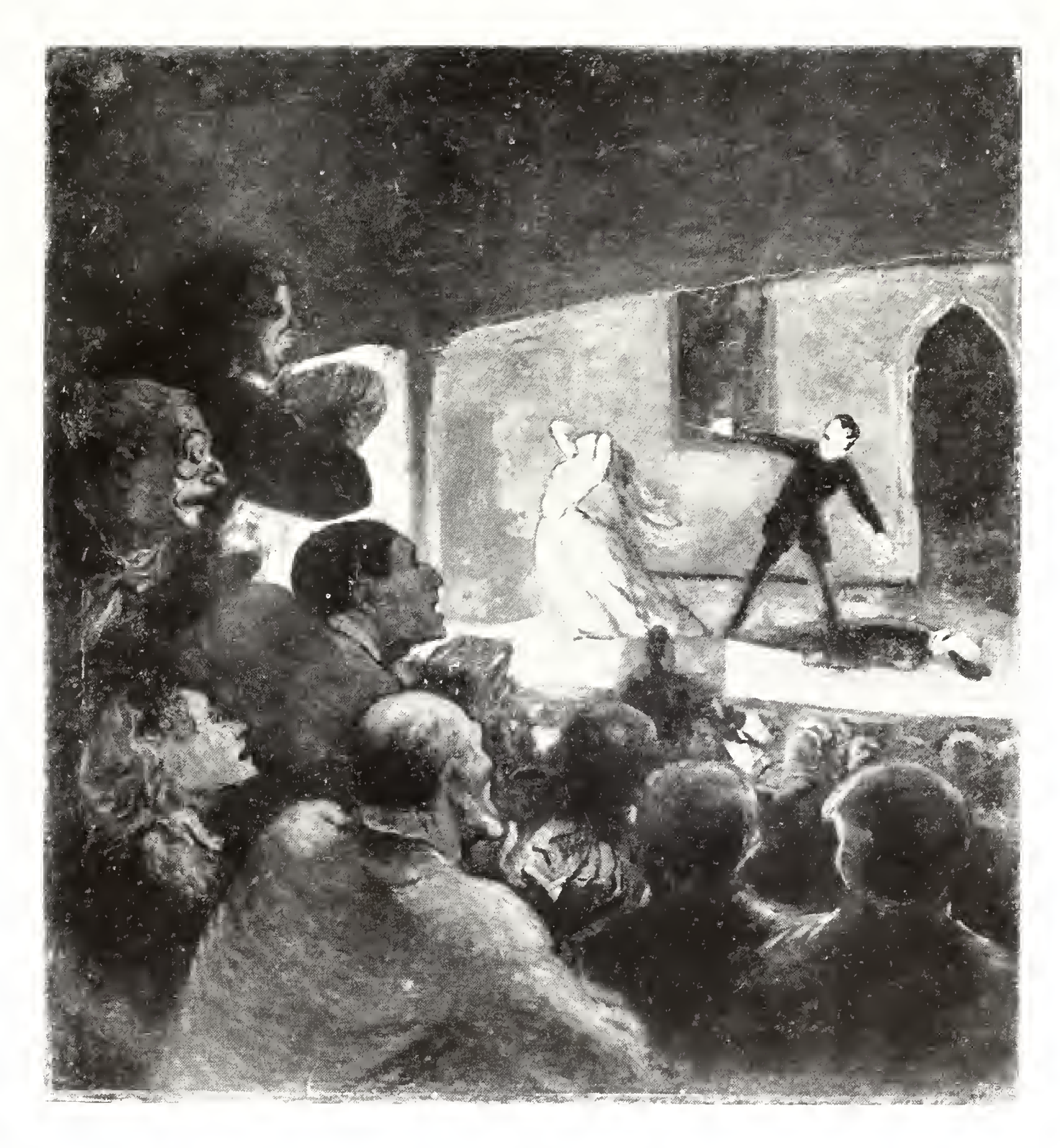
Christus mit Jüngern.
Leinwand. (82 × 66 cm.) Rijksmuseum (Sammlung van Lynden), Amsterdam.





Ecce homo oder „Nous voulons Barrabas".
(127 × 160 cm).
Sammlung Osthaus, Hagen.





Das Drama.
Leinwand. (88 × 96 cm.) National-Galerie, Berlin.





Scapin

Leinwand 82 × 60 cm
Sammlung Henry Rouart, Paris.





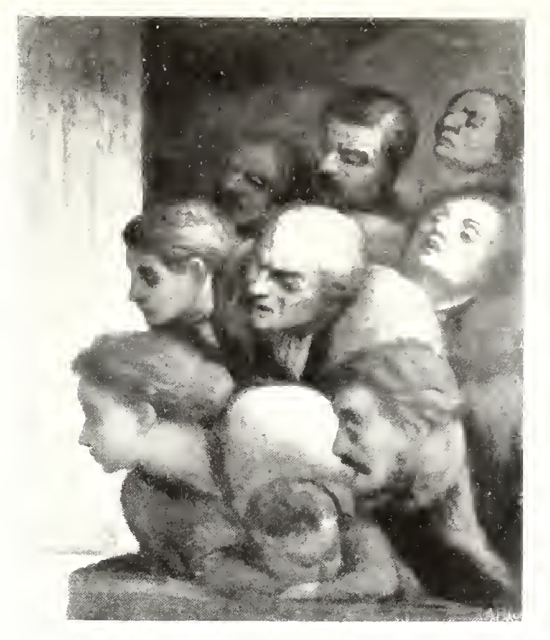
Au Théâtre français. Aquarell. (34 · 27 cm.) Bei Durand Ruel, Paris.



Publikum im Theater (Les Fauteuils d'orchestre).
(Etwa 22 × 16 cm.) Sammlung Henri Rouart, Paris.



Theaterloge. Aquarell. (36 × 20 cm.) Sammlung Henri Rouart, Paris.



Publikum auf der Galerie.

Une Famille sur les barricades. (73 × 94 cm.) Früher Sammlung Viau, Paris.



Le Juge. (22 26 cm.) Bei Camentron, Paris.



Zwei Advokaten. (41 33 cm.) Bei Vollard, Paris.



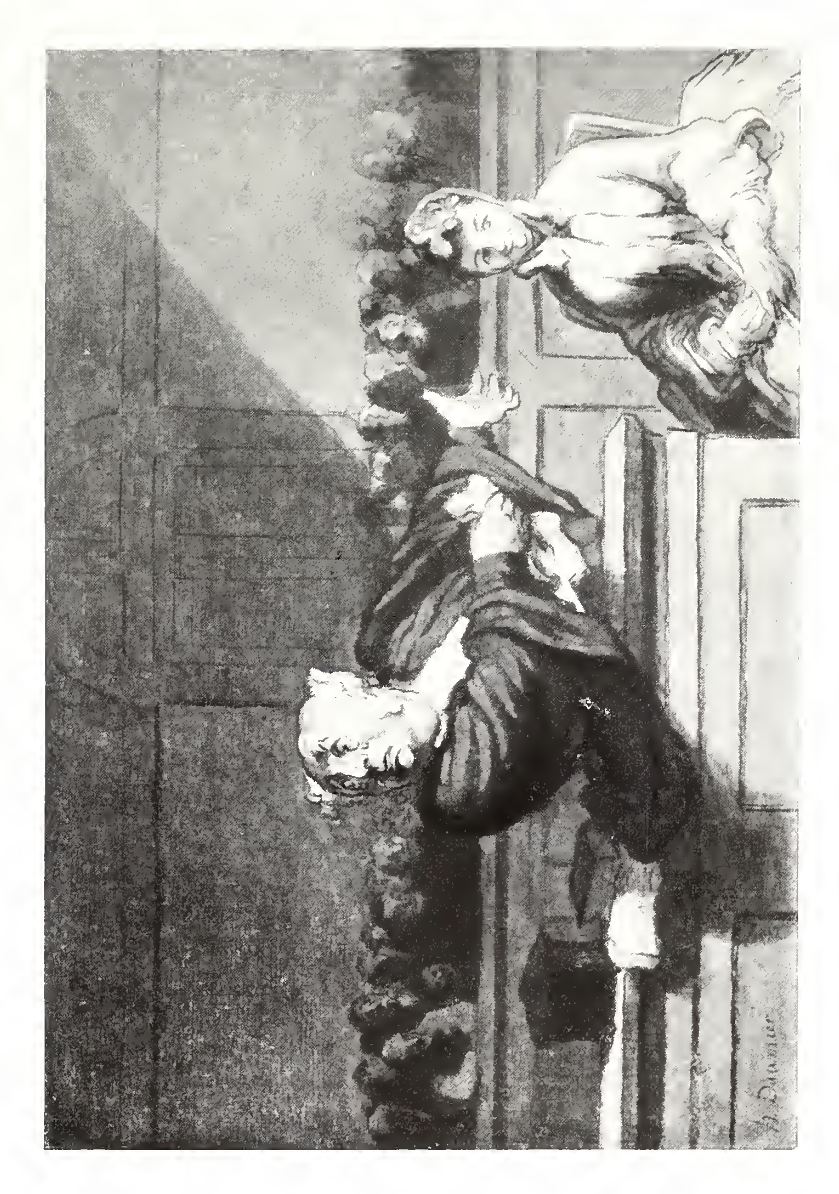


Trois avocats.
Holz. (25 · 32 cm.)
Sammlung Henri Rouart, Paris.



Avocat plaidant. Zeichnung. (33 · 26 cm.)





Le défenseur. (29 × 19 cm.) Sammlung Lemaire, Paris.



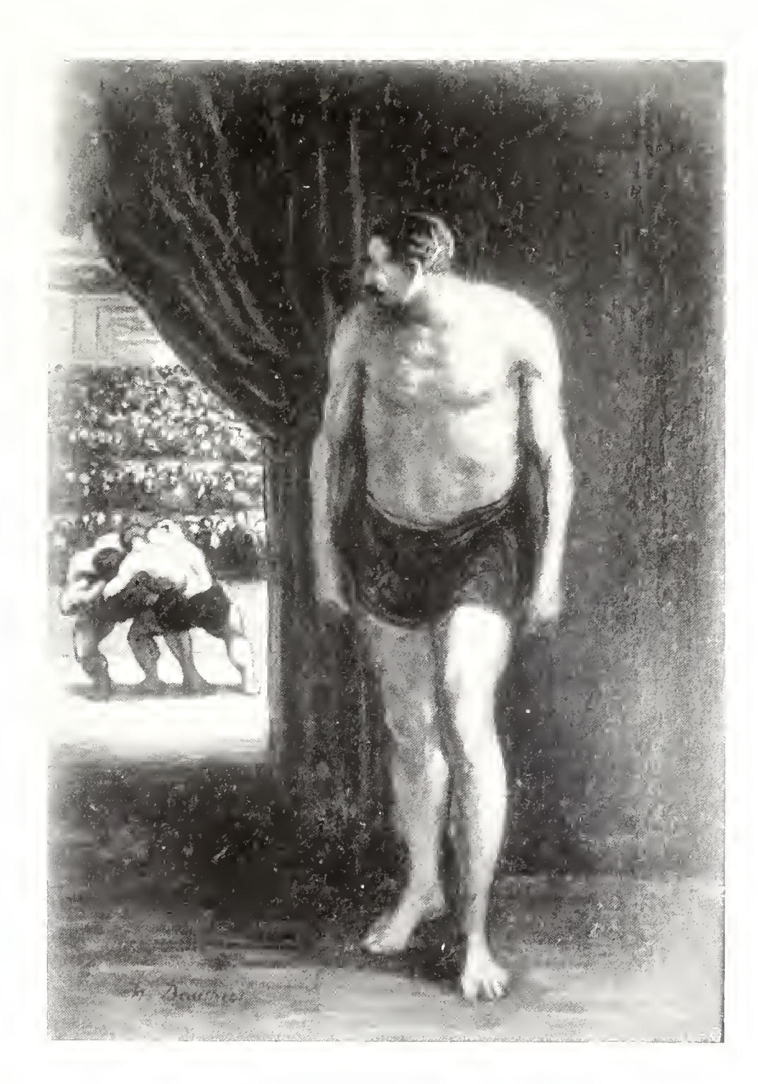


Une cause célèbre. (43 × 26 cm.) Tuschzeichnung. Sammlung Bureau, Paris.



Après l'audience. Aquarell. (35 × 28 cm.) Sammlung Mme Esnault-Pelterie, Paris.





Les Lutteurs. (28 × 39 cm.)
Sammlung Sarlin, Paris.





Hercule de foire. Aquarell. (32 × 25 cm.)



La Parade des Saltimbanques. Aquarell. (36 × 26 cm.)
Sammlung Henri Rouart, Paris.



Le Repos des Saltimbanques. (62 × 54 cm.)
Sammlung Joubert, Paris.



Déplacement de Saltimbanques. (25 × 32 cm.)
Sammlung Alexis Rouart.



Saltimbanques.
Zeichnung zu dem Aquarell der Sammlung Jonides
im South-Kensington-Museum, London.
Bei Camentron, Paris.



Les Saltimbanques.
Zeichnung in Kreide, Feder und Tusche.



La soupe. Tuschzeichnung. (40 × 28 cm.) Sammlung Guyotin, Paris.



Les Blanchisseuses. Entwurf. Holz. (33 × 46 cm.)
Vente Alexandre (1903), Paris.



La Blanchisseuse (32 · 45 cm).
Sammlung Gallimard, Paris.



La Blanchisseuse. (33 × 49 cm.)
Sammlung Bureau, Paris.



Le Fardeau. Leinwand. (98 × 130 cm.)
Vente Alexandre (1903), Paris.





Un Wagon de troisième classe. (90 × 65 cm.)
Skizze zu dem Gemälde der Sammlung Gallimard.

Un Wagon de troisième classe. (31 × 21,5 cm.) Aquarell. Bei Durand Ruel.





Arbeiter auf dem Heimwege. (31 × 21 cm).
Bei Camentron, Paris.



Volksmenge (L'attente à la gare). (135 × 80 cm.)
Früher Sammlung Boy.



Portrait de Corot. (24 × 32 cm.)
Tuschzeichnung.

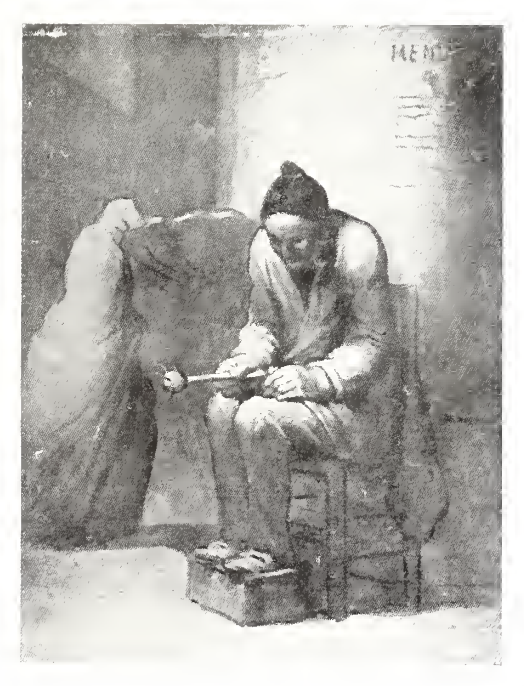




Le chasseur buvant. (26 × 35 cm.)
Bei Rosenberg, Paris



Les Buveurs. (28 × 37 cm.)
Sammlung Henri Rouart, Paris.



Donneur d'eau bénite
de Notre-Dame. (25 × 32 cm.)



Les Baigneurs. (24 × 31 cm.)
Früher bei Camentron, Paris.





Les buveurs de bière Tuschzeichnung.
(28 × 37 cm.) Bei Camentron, Paris.



Dans la campagne. Aquarell. (12 × 17 cm.)
Sammlung Alexis Rouart, Paris.

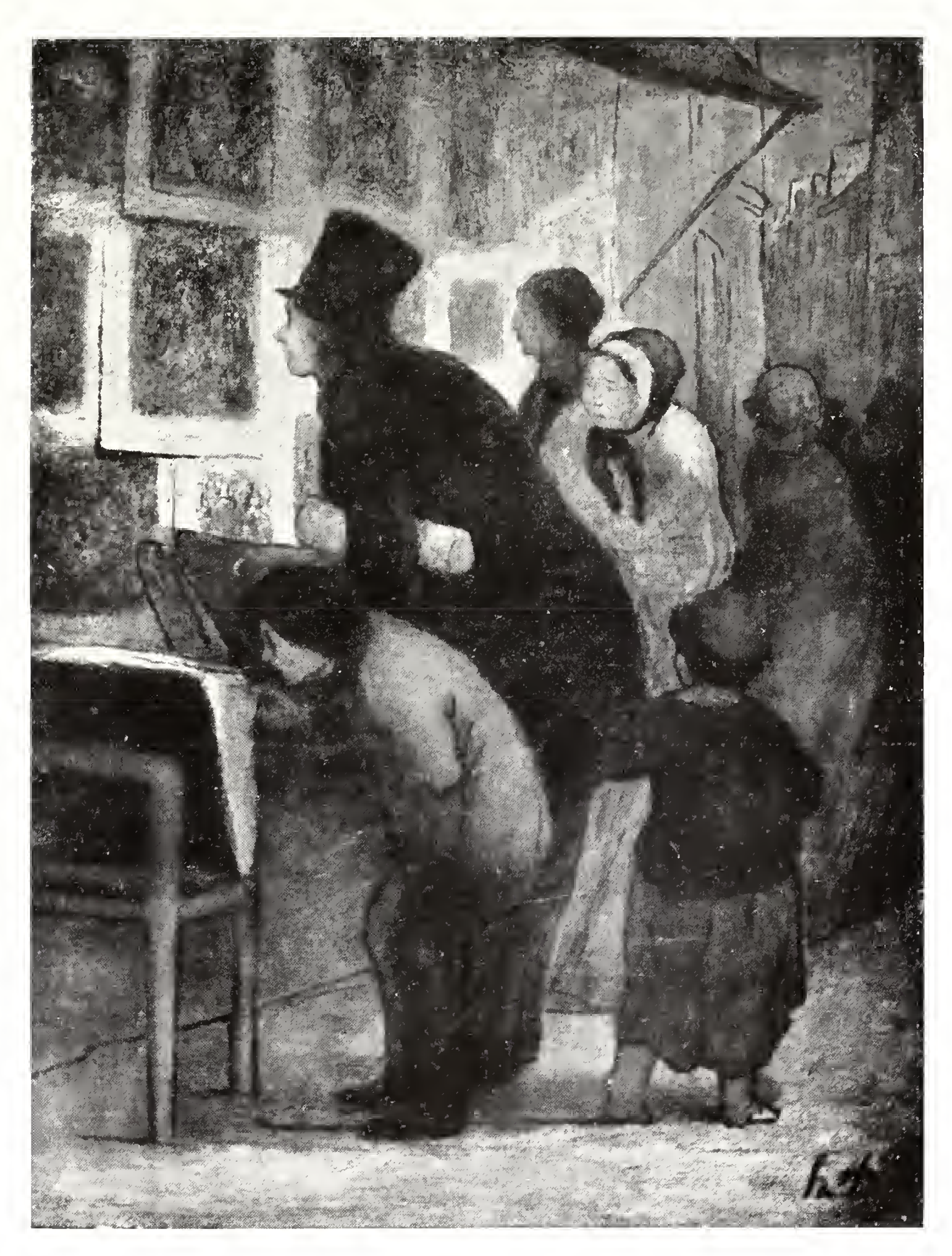


Das Schaufenster (L'étalage). (55 × 46 cm.)



Avant le bain. (21 × 15 cm.) Bei Camentron, Paris.





Passanten vor einer Gravüren-Auslage.
(Les curieux à l'étalage.) (24 × 32 cm.)





Mutter und Kind.
(56 × 85 cm.) Bei Vollard, Paris.





Singendes Paar.
(46 × 56 cm.) Galerie Miethke, Wien.



La confidence. (35 × 26 cm.) Bei Blot, Paris.



Junge Frau in weisser Blouse.
(Etwa 39 × 48 cm.)
Sammlung Octave Mirbeau, Paris.



Portrait eines kleinen Mädchens.
(Etwa 14 × 16 cm.)
Sammlung Henri Rouart, Paris.



Les dénicheurs de nid (Knaben mit Vogelnest).
(32 × 23 cm.) Bei Vollard, Paris.



Le Bain. Holz. (32 × 24 cm.) Vente Lutz (1902), Paris.



Das ertrunkene Kind
(Sauvetage).
(28 × 35 cm.)
Bei Blot, Paris



Heimkehrender Arbeiter
mit Kindern. (28 × 37 cm.)
Versteigerung der Sammlung Forbes,
München 1906.

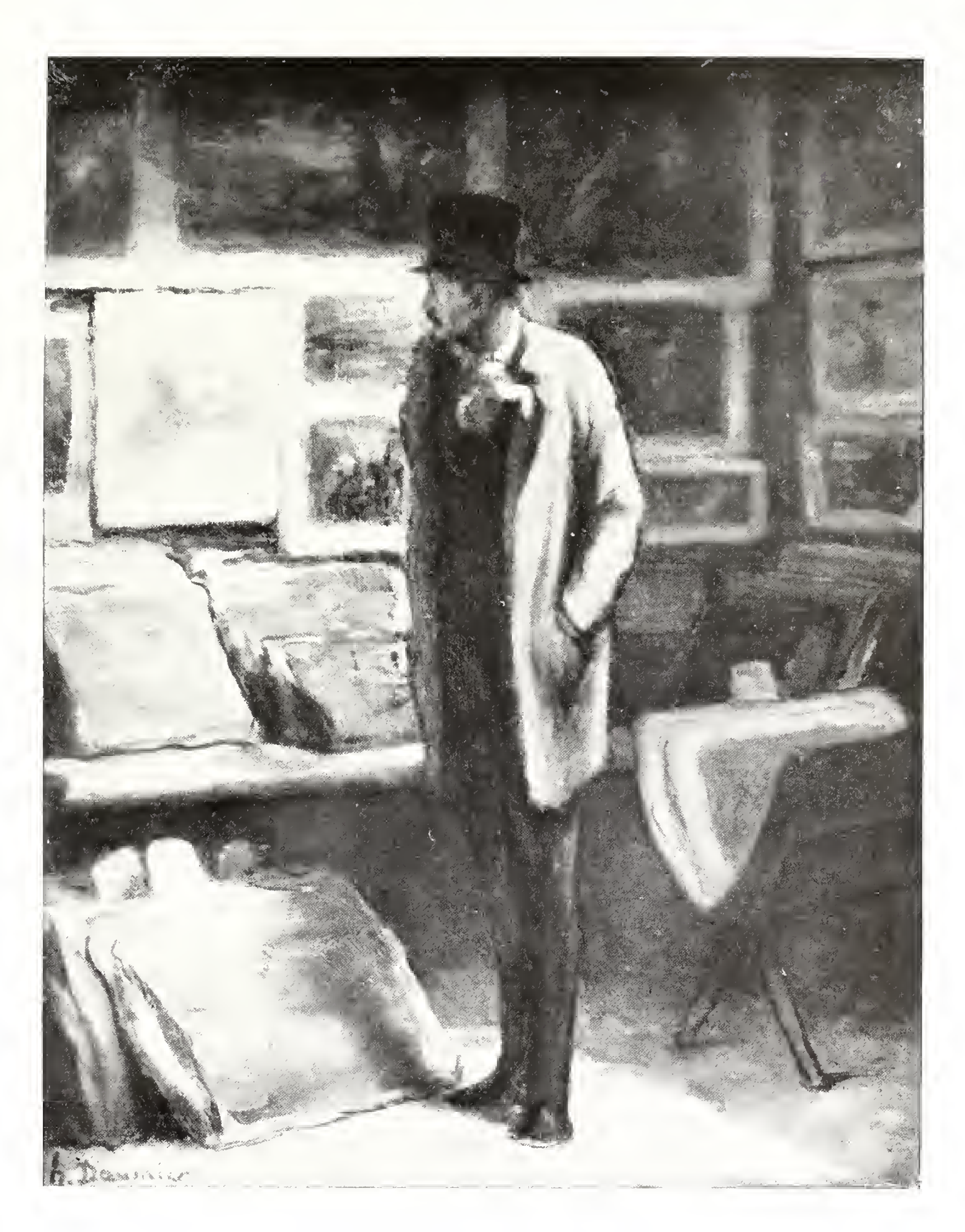


La lecture. (22 × 27 cm.)



Kindergruppe. (46,5 × 55 cm.)





L'amateur d'estampes.
(32 × 40 cm.) Sammlung Viau, Paris.



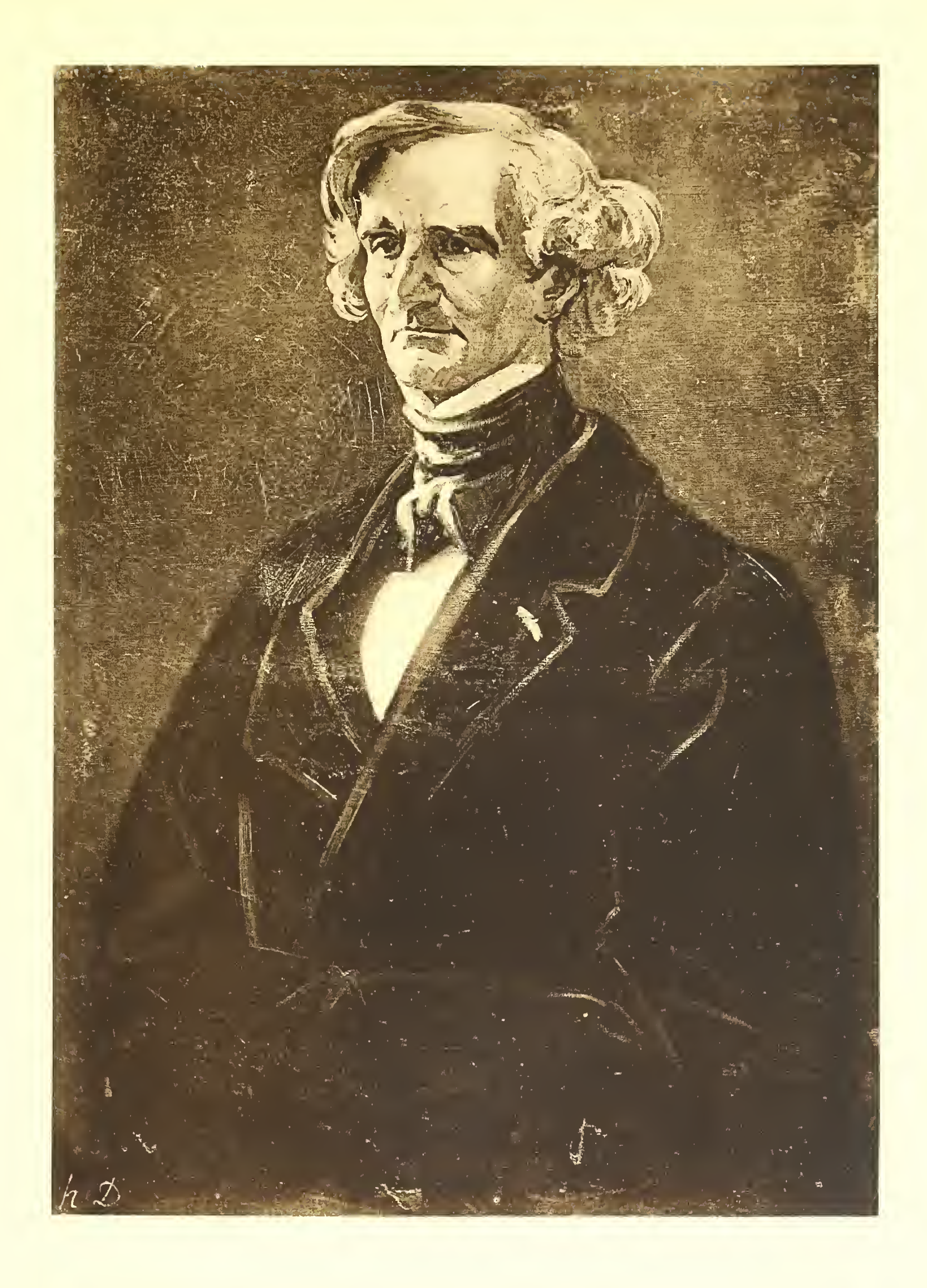


L'amateur d'estampes. Holz. (26 34 cm.)
Sammlung Mme Esnault-Pelterie, Paris.



L'amateur. Aquarell. (35 44 cm.)





Hector Berlioz

Leinwand 80 × 113 cm
Museum, Versailles.





Dans l'atelier d'un artiste. Aquarell (30 · 32 cm.)





Un peintre. (19 · 29 cm.)
Früher Sammlung Viau, Paris.





Fumeurs. (40 × 22 cm.)
Früher Sammlung Viau, Paris.

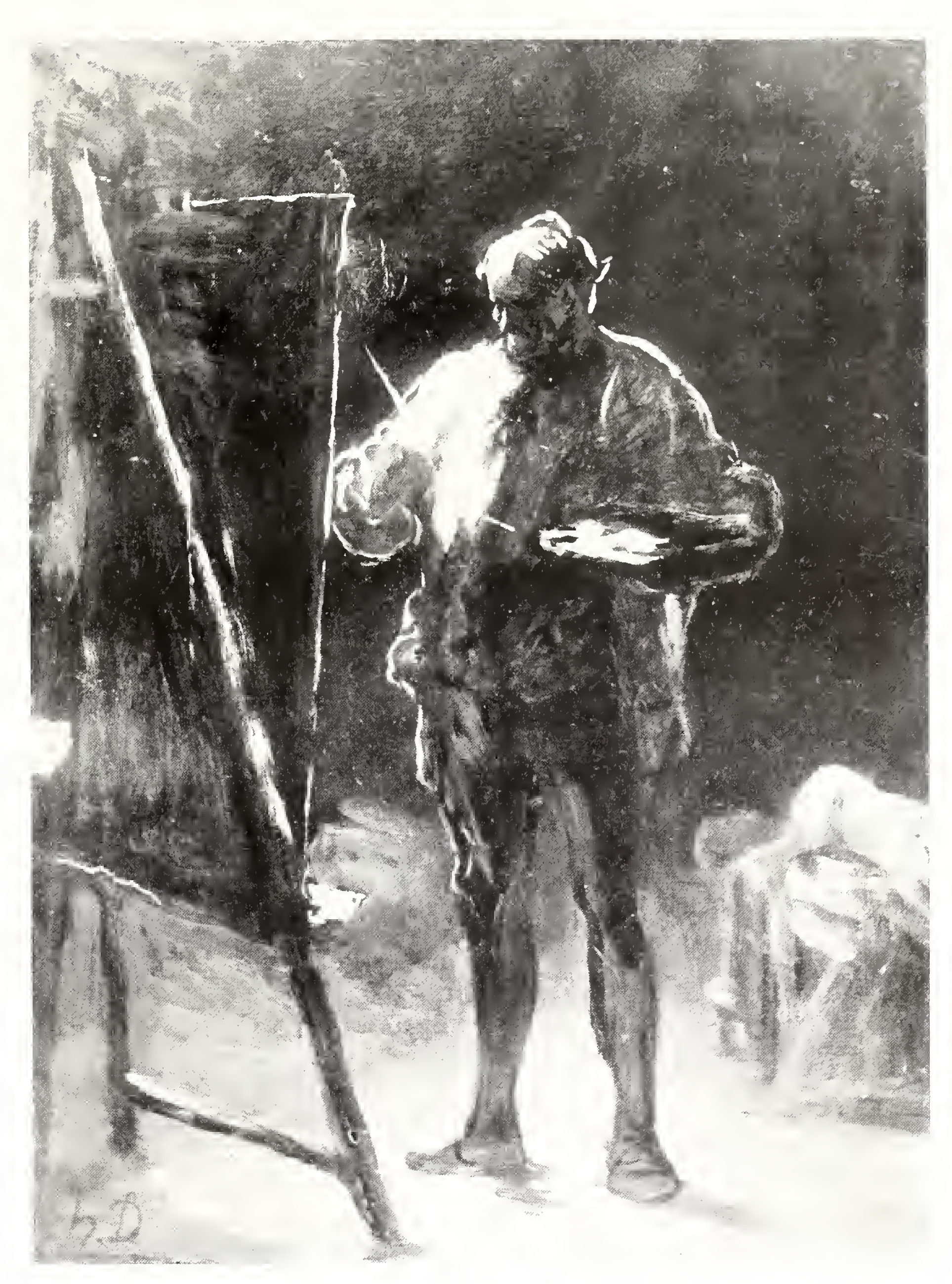


Vorleser (oder le poète raseur). (30 × 21 cm.)
Sammlung Henri Rouart, Paris.



L'atelier d'un sculpteur. (35 × 26 cm.) Sammlung Uhle, Dresden.

Causerie dans l'atelier. (40 × 32 cm.) Früher Sammlung Viau, Paris.



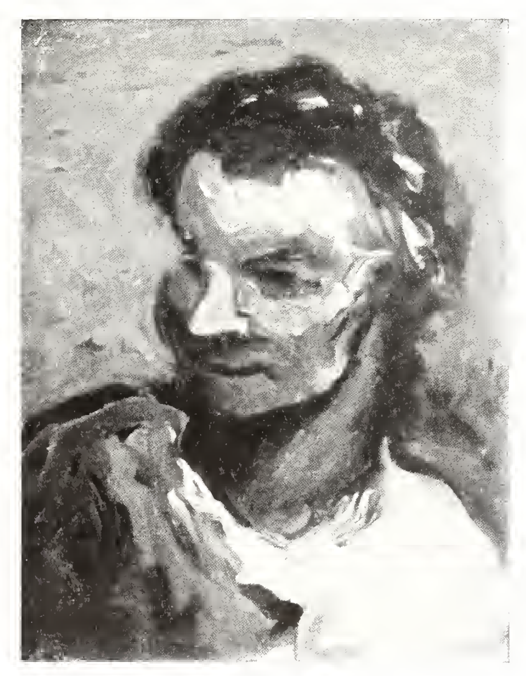
Le peintre devant son tableau.
(25 × 30 cm.)



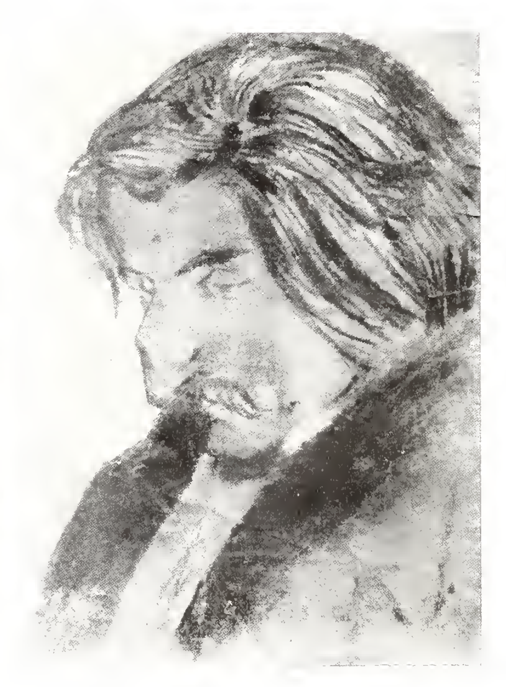
Atelierszene. Entwurf. (26 · 35 cm.)



L'amateur de musique. Aquarell.
Sammlung Henri Rouart, Paris.



Studienkopf. Holz.
Bei Camentron, Paris.



Studienkopf. Kohlezeichnung
Vente Boy (1905), Paris.

Croquis und Entwürfe.





































K. B. HOFBUCHDRUCKEREI VON GEBRÜDER REICHEL, AUGSBURG.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00068 2779

